



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS
ÁREA INTERDISCIPLINAR

ELYANE LOBÃO DA COSTA

**AS PERFORMANCES DO CARIMBÓ “PAU E CORDA”: entre
batuques e partilha de saberes**

Goiânia – GO
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Elyane Lobão da Costa

3. Título do trabalho

As performances do carimbó "pau e corda": entre batuques e partilha de saberes

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Dolores Estevam De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 31/08/2022, às 13:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ELYANE LOBÃO DA COSTA, Discente**, em 04/09/2022, às 10:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3150490** e o código CRC **A56B9DB7**.

ELYANE LOBÃO DA COSTA

AS PERFORMANCES DO CARIMBÓ “PAU E CORDA”: entre
batuques e partilha de saberes

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutora em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais.

Linha de pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades

Orientadora: Prof.^a Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira.

Goiânia – GO
2022

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.**

Costa, Elyane Lobão da
As Performances do Carimbó "pau e corda": entre batuques e
partilha de saberes [manuscrito] / Elyane Lobão da Costa. - 2022.
CCXXVI, 226 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Vânia Dolores Estevam de Oliveira.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação
em Performances Culturais, Goiânia, 2022.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Performances. 2. Carimbó. 3. Educação Não Formal. 4.
Memória. 5. Cultura Popular. I. Oliveira, Vânia Dolores Estevam de ,
orient. II. Título.

CDU 1



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 09 da sessão de Defesa de Tese de Elyane Lobão da Costa que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos vinte e nove dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e dois, a partir das treze horas e trinta minutos, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada: As Performances do Carimbó "pau e corda": entre batuques e saberes. Os trabalhos foram instalados pelo Orientadora, Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Joana Abreu Pereira de Oliveira (UFG), membro titular externo, Professor Doutor Marcelo Monteiro Gabbay (USJT), membro titular externo; Vinicius Oliveira Seabra Guimarães (FAP), membro titular externo, Professora Doutora Renata de Lima Silva (UFG), membro titular interno; Professor Doutor Sebastião Rios Corrêa Júnior (UFG), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Vânia Dolores Estevam de Oliveira, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

As performances do carimbó "pau e corda": entre batuques e partilha de saberes



Documento assinado eletronicamente por **Vânia Dolores Estevam De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 30/08/2022, às 15:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sebastião Rios Corrêa Júnior, Professor do Magistério Superior**, em 30/08/2022, às 16:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 30/08/2022, às 16:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Monteiro Gabbay, Usuário Externo**, em 31/08/2022, às 09:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Abreu Pereira De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 05/09/2022, às 22:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vinicius Oliveira Seabra Guimarães, Usuário Externo**, em 13/09/2022, às 10:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3150363** e o código CRC **7E063BA9**.

DEDICATÓRIA

Ao meu Deus, por todas as graças derramadas.
À memória do meu pai, João Mineiro, que, mesmo sem ser alfabetizado, investiu e acreditou no meu futuro acadêmico.
À minha maravilhosa mãe, Maria Helena, a quem devo a eterna gratidão por ter me adotado e me educado com tanto amor e carinho, sempre me incentivando na minha jornada.
A meus três maravilhosos filhos: Guilherme Lobão, Nataly Lobão e Stephany Lobão, dos quais tenho muito orgulho por acreditarem sempre em mim.

AGRADECIMENTOS

É hora de prestar meus singelos agradecimentos a todas as pessoas que foram importantes nesse processo de formação acadêmica, sendo, esse, um momento sofrido e muito gratificante. Obrigada, a todas as pessoas que estiveram comigo nos momentos de alegria, de choro e de isolamento literal.

Em primeiro lugar, gostaria de deixar o meu muito obrigada a ela, à minha professora orientadora, Vânia Dolores Estevam de Oliveira, que se dedicou à orientação do meu trabalho, com muita paciência, atenção e carinho. Passamos por um momento histórico, frente a uma Pandemia, afastamo-nos fisicamente, porém ela sempre estava lá, presente em todos os momentos, incentivando-me a estudar mais, a fazer novos cursos, a consertar meus erros, contribuindo para o meu crescimento acadêmico.

A todos os meus professores do mestrado e doutorado que foram importantes nessa trajetória. Aos meus colegas de turma e aos participantes do Grupo de Estudos, Pesquisa e Ações de Extensão em Performances Culturais, Memória Social e Museologia (GEP Emm).

Aos professores que participaram da minha banca de defesa do doutorado, que fizeram ricas contribuições para a melhoria dessa tese.

À minha família amada que sempre esteve presente, incentivando, apoiando e compreendendo a minha ausência.

Ao meu pai, João Mineiro, que não está mais presente e, infelizmente, não pôde contemplar esse momento especial em minha vida, mas que sempre lutou, trabalhou duro para eu poder estudar e me formar um dia.

À minha mãe Maria Helena que sempre me apoiou e acreditou em mim, inclusive demonstrando grande preocupação com a minha saúde física e mental, alegando que eu estudava demais e que isso era prejudicial.

Gratidão aos meus filhos, de quem tenho tanto orgulho: Guilherme Lobão que participou de toda a pesquisa de campo, sem ele, esse trabalho dificilmente aconteceria, pois dividiu o volante comigo em duas viagens ao estado do Pará, foi meu cineasta e guia nos locais pesquisados, conhecendo bem a região que percorremos. Ele foi o meu grande parceiro de pesquisa, das caminhadas, das travessias de barcos, dos volantes, das experiências, dos apertos financeiros, das dormidas no carro, dividindo, assim, comigo, toda a experiência da vivência em campo. Às minhas filhas, Nataly Lobão e Stéphaney Lobão, que sempre me apoiaram na pesquisa, participando da segunda viagem a campo, elas sempre estiveram presentes, conversando, orientando, suportando a minha falta de paciência, por muitas vezes, sendo minhas grandes companheiras nessa trajetória.

Reconheço também a importância da minha irmã Fabiany Lobão e de minha sobrinha Eduarda Lobão que demonstraram sempre admiração por mim e pela minha pesquisa. À minha nora Priscila Modesto e à sua tia Alessandra Modesto que foram “canais” para eu chegar até o Mestre Moacir Modesto, pois são parentes.

Para a realização da pesquisa, por se tratar de um lugar muito distante e isolado, tive que me hospedar por diversas vezes em diversas casas, principalmente entre os parentes da minha nora, pois eram lugares estratégicos para a realização da pesquisa, sem essas pessoas e sem os seus parentes, as dificuldades seriam ainda maiores.

Outra pessoa que não poderia faltar, nesse agradecimento, é meu esposo Marcos da Silva Santana que conheci no final da pesquisa. Tão paciente, nesse momento delicado de escrita e formação, foi meu parceiro de viagem na última ida a campo, passando a fazer parte da minha história no final deste trabalho.

Minha grande homenagem a todos os mestres e mestras de Carimbó, em especial a eles: Moacir Modesto Teixeira (Fortalezinha), Manoel Agnaldo Farias Pinto (Marapanim) e Anilo Ferreira de Campos (Curuçá) que contribuíram ricamente para que essa pesquisa acontecesse,

peessoas que aprendi a amar e respeitar, possuidores de um vasto saber cultural e que não medem esforços, para transmitir seus conhecimentos, sendo, portanto, difusores dessa Manifestação Cultural. O mestre Moacir Modesto Teixeira, que nos recebeu com tanto amor e carinho, acompanhou-nos durante a pesquisa de campo na Ilha de Fortalezinha. Passamos muitos momentos juntos, caminhando pela Ilha, conversando, reunindo-nos, gravando, comendo, realizando diversas vivências de carimbó e trocando experiências. A relação entre a pesquisadora e o mestre foi uma relação muito singela, de amizade, sendo ele um grande companheiro da minha pesquisa. Agradeço também ao seu Grupo de Carimbó Filhos de Maiandeua, todos os integrantes participaram com muita satisfação, sendo um grupo unido, alegre, que ama o que faz e muito acolhedor.

Ao mestre Agnaldo Farias Pinto, que nos recebeu tão bem, sendo ele um homem de elevado conhecimento cultural, que me ensinou muitas coisas, seu engajamento e experiência me chamaram bastante atenção, sendo ele um mediador dessa Manifestação Cultural. A sua participação enriqueceu o meu trabalho, devido ao seu vasto saber e atuação em defesa do carimbó.

Ao mestre Anilo Ferreira de Campos e sua esposa, um casal divertido e amistoso, que nos recebeu com tanta satisfação, dedicando parte do seu tempo contando suas histórias e cantando suas composições de carimbó. Sinto-me feliz em ter participado de um momento ímpar em sua trajetória de carimbozeiro, pois presenciei o momento em que ele recebeu o título de mestre no 43º Festival Folclórico de Curuçá, em 14 de julho de 2019. Ouvir suas histórias me proporcionou momentos de descontração e de grande aprendizado.

Ao artesão Antônio Carlos Pinheiro Lobo por nos conceder sua entrevista, mostrando-nos o processo de confecção dos instrumentos de carimbó.

Além de todas essas pessoas citadas acima, deixo minha homenagem a todas as mestras e carimbozeiras. Elas desenvolvem um excelente trabalho no carimbó, e pela resistência cultural têm incentivado outras mulheres a continuarem seu legado. Aos mestres (as) que já não estão mais entre nós. Deixo minha gratidão aos mediadores culturais e fabricantes de instrumentos de carimbó, que exercem papel fundamental na Educação Patrimonial, transmitindo os saberes por meio da Educação não-formal. Eles dedicam parte do seu tempo para que o carimbó se mantenha vivo para a posteridade.

RESUMO

A presente tese tem como objeto o carimbó, enquanto Performance Cultural. Trata-se de uma pesquisa, que compreende a importância da Memória Coletiva para a transmissão de saberes. Há, em torno dessa Manifestação Ancestral, uma troca de saberes que são compartilhados entre mestres e carimbozeiros, e entre mestres e brincantes (simpatizantes), marcando, assim, a identidade cultural desses sujeitos. Essa manifestação cultural expressa-se enquanto música, dança, lazer, religiosidade e trabalho, devendo ser analisada, a partir de diferentes olhares, percebendo, assim, o seu caráter simbólico. A partir da análise das memórias dos mestres carimbozeiros, percebeu-se que o carimbó se mantém vívido pela resistência, pela transmissão dos conhecimentos por gerações e pela educação Não-Formal; sendo, assim, um campo de disputas sociais, políticas, históricas e culturais, demarcando, dessa forma, a identidade dos sujeitos tanto individual quanto coletivamente. Os barracões são espaços coletivos e privilegiados, onde esses processos de partilhas de conhecimento ocorrem, contribuindo, assim, para uma formação ampla dos sujeitos, voltada à cidadania, sendo que o processo formativo exerce um papel fundamental na salvaguarda desse bem cultural de natureza imaterial.

Palavras-chave: Performances Culturais. Carimbó. Memória Social. Educação Não Formal. Partilha de Saberes.

ABSTRACT

The present thesis has as its object the carimbó, as a Cultural Performance. This is a field research, which understands the importance of Collective Memory for the transmission of knowledge. Around this Ancestral Manifestation, there is an exchange of knowledge that is shared between mestres and carimbozeiros, and between mestres and players (sympathizers), thus marking the cultural identity of these subjects. This cultural manifestation is expressed as music, dance, leisure, religiosity and work, and must be analyzed from different perspectives, thus realizing its symbolic character. From the analysis of the memories of the carimbozeiros masters, it was noticed that the carimbó remains alive through resistance, through the transmission of knowledge through generations and through Non-Formal education, thus being a field of social, political, historical and cultural disputes, thus demarcating the identity of the subjects individually and collectively. The sheds are collective and privileged spaces in which this process of knowledge sharing takes place, thus contributing to a broad training of subjects, focused on citizenship, and the training process plays a fundamental role in safeguarding this cultural asset of an immaterial nature.

Keywords: Cultural Performances. Carimbó. Social Memory. Non-Formal Education. Knowledge Sharing.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
SECULT – Secretaria de Estado de Cultura e Turismo do Pará
CNRC – Centro Nacional de Referências Culturais
SPHAN – Serviço do Patrimônio Artístico Histórico Nacional
IAP – Instituto de Artes do Pará
INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Roda de conversa com o Mestre Bigode e Mestre Manoel.....	15
Figura 2: Distância entre Goiânia e Região Nordeste do Pará.....	16
Figura 3: Despesas durante a pesquisa de campo.....	17
Figura 4 - Batendo Curimbó com o Mestre Moacir.....	17
Figura 5 – Ilha de Maiandeuá/Pará.....	24
Figura 6 – Ilha de Maiandeuá – Nordeste do Pará.....	24
Figura 7 – Regiões paraenses com maior incidência de grupos de carimbozeiros.....	25
Figura 8 – Dados quantitativos do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC(Carimbó).....	26
Figura 9 – Caminhada na Vila de Fortalezinha com o mestre Moacir.....	26
Figura 10 - Batendo Curimbó: casa do carimbó - Fortalezinha/PA.....	40
Figura 11: Curimbó tamanho menor (Mestre Anilo).....	40
Figura 12- Boto cor de rosa. Festival do Sairé - Alter do Chão/PA.....	53
Figura 13 - Boto Tucuxi. Festival do Sairé - Alter do Chão/PA.....	53
Figura 14 - Roda de conversas na Casa do Carimbó - Fortalezinha/PA.....	54
Figura 15 - Imagem do Mestre Lucindo na entrada do município de Marapanim/PA.....	56
Figura 16 - Festival de Folclore de Curuçá/PA, 2019. Festa no Barracão do Carimbó.....	57
Figura 17 – Os Curimbós do Mestre Bigode – Vila de Jarandeuá/PA.....	62
Figura 18 - Artesão Antônio Carlos, preparando o curimbó - Marapanim/PA.....	64
Figura 19 - Filhos de Maiandeuá - instrumentos de pau e corda.....	67
Figura 20 - Banjo do Mestre Moacir, casa do carimbó - Fortalezinha/PA.....	67
Figura 21 - Tocador de flauta artesanal.....	70
Figura 22: A Vendedora de Cheiro. Antonieta Santos Feio, 1947.....	78
Figura 23 - <i>Dança do Peru</i> - dançarino coreografando (o desafio).....	80
Figura 24 - Cortejo do Mastro de São Benedito. Mestre Manoel e carimbozeiros com o mastro no <i>Zimbarimbó</i> - Marapanim/PA, 2013.....	89
Figura 25 - Apresentação de carimbó na empresa turística Valeverde.....	96
Figura 26 - Festa de Carimbó de Santarém Novo/PA - homens e mulheres com trajes Tradicionais.....	110
Figura 27 - Certificado de honra ao mérito concedido pela Câmara de Curuçá/PA.....	115
Figura 28 - Certificado de Mestre de Carimbó.....	115
Figura 29 - Chapéu do Mestre Anilo (Instrumentos de trabalho).....	116
Figura 30 - Escola de Carimbó Uirapuru Mirim - Marapanim/PA.....	131
Figura 31 - Anúncio do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro.....	133
Figura 32 - Mestre Moacir Modesto Teixeira e seu artesanato.....	136
Figura 33 - Praça principal de Fortalezinha/PA.....	139

Figura 34 - Rua de Fortalezinha/PA.....	139
Figura 35 - Travessia de barcos para Fortalezinha/PA.....	140
Figura 36 - Mestre Anilo Ferreira de Campos e sua esposa (casa 9 irmãos) Curuçá/PA.....	142
Figura 37 - Mestre Manoel Aguilardo F. Pinto na Escola de Carimbó Uirapuru Mirim.....	144
Figura 38 - Casa do carimbó – Ilha de Maiandeuá, Fortalezinha/PA.....	171
Figura 39 - Casa do carimbó – Ilha de Maiandeuá, Fortalezinha/PA (parte interna).....	171
Figura 40 - Parte externa do barracão de carimbó – Fortalezinha/PA.....	173
Figura 41 - Bioconstrução - Ilha de Maiandeuá, Fortalezinha/PA.....	174
Figura 42 - Vivência com o Grupo de Carimbó <i>Filhos de Maiandeuá</i> - Casa do Carimbó.....	177
Figura 43 - Casa do Carimbó <i>Nego Oróia</i> – Curuçá/PA (Festival do Carimbó 2019).....	179
Figura 44 - Pessoas dançando no Barracão do Carimbó <i>Nego Oróia</i> , Curuçá.....	181
Figura 45 - Memorial <i>Nego Oróia</i> - Curuçá/PA.....	184
Figura 46 - Nova Sede da Escola do Carimbó Uirapuru Mirim	188
Figura 47 - Escola de Carimbó Uirapuru Mirim, Marapanim/Pa	190
Figura 48 - Curimbó fabricado com tamanho ideal para crianças bem pequenas.....	192
Figura 49 - Carnaval 2022 - Bloco Orgânico.....	193
Figura 50 - Bloco de Carnaval Orgânico e desfile na ilha	193
Figura 51 - Mestre Verequete (1916 - 2009) Representante do Carimbó <i>pau e corda</i>	202
Figura 52 - Capa do disco do Mestre Verequete (1971).....	202
Figura 53 - Capa do disco do Mestre Pinduca (1973).....	203
Figura 54 - Mestre Pinduca - Representante do Carimbó Moderno.....	203
Figura 55 - Gaia tocando milheiro com o grupo de carimbó <i>Filhos de Maiandeuá</i>	207
Figura 56 - Mestra Mimi - matriarca e fundadora do grupo de carimbó <i>Sereias do Mar</i>	208
Figura 57 - Grupo de carimbó <i>Sereias do Mar</i>	210

SUMÁRIO

PRÓLOGO: SEGUINDO OS RASTROS DO CARIMBÓ PAU E CORDA	13
INTRODUÇÃO	20
1 O CARIMBÓ PAU E CORDA	39
1.1 AS PERFORMANCES DO CARIMBÓ E SUAS MÚLTIPLAS FACETAS	39
1.2 O CARIMBÓ NA CULTURA POPULAR PARAENSE	44
1.3 O CARIMBÓ – MANIFESTAÇÃO CONDUZIDA PELA MÚSICA	55
1.3.1 A poética nas letras das canções	72
1.4 O CARIMBÓ - DANÇA, LAZER E BRINCADEIRA	75
1.5 O CARIMBÓ - RELIGIOSIDADE	86
1.6 O CARIMBÓ - TRABALHO	94
2 AS MEMÓRIAS DO CARIMBÓ	104
2.1 AS PERFORMANCES DA MEMÓRIA DO CARIMBÓ E A PRODUÇÃO DE SENTIDOS	104
2.2 CARIMBÓ: MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL	110
2.3 MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO DO CARIMBÓ	121
2.4 A MEMÓRIA DOS MESTRES DE CARIMBÓ E A IDENTIDADE CULTURAL PARAENSE	133
3 EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL NA PERSPECTIVA DAS PERFORMANCES CULTURAIS	155
3.1 AS PERFORMANCES E O PROCESSO DE TRANSMISSÃO DE SABERES	155
3.2 EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL E O PROCESSO ENSINO/APRENDIZAGEM	159
3.3 A IMPORTÂNCIA DA MEDIAÇÃO PARA O PATRIMÔNIO	166
3.4 O PROCESSO FORMATIVO NOS BARRACÕES DE CARIMBÓ	168
3.4.1 Barracão de Carimbó - Ilha de Maiandeuá, Fortalezinha/PA	169
3.4.2 Barracão de Carimbó Nego Oróia - Curuçá/PA	178
3.4.3 Escola de Carimbó Uirapuru Mirim	185
3.5 CARIMBÓ: RESISTÊNCIA E MOVIMENTO	194
3.6 A POTÊNCIA FEMININA NO CARIMBÓ	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS	212
REFERÊNCIAS	216
ANEXO	224

PRÓLOGO: SEGUINDO OS RASTROS DO CARIMBÓ *PAU E CORDA*

Minha paixão pelo Carimbó é antiga. Morei no Estado do Pará até os meus 19 anos, e sempre prestigiei essa manifestação cultural. Ao me mudar para o Estado de Goiás, já estabilizada em todos os sentidos, sempre passava minhas férias no Pará. Recordo-me de que, ao iniciar minha graduação em Pedagogia, muitas vezes comentei com amigos e parentes de meu grande desejo por fazer Antropologia, pois sempre fui apaixonada pelos estudos culturais. Ao conhecer o Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, vislumbrei a possibilidade de realizar uma pesquisa tendo o carimbó como objeto, por ser uma manifestação cultural pela qual sempre tive admiração, afinidade e identificação.

Estava bastante empolgada, querendo conhecer cada vez mais o carimbó, assim, planejei detalhadamente a pesquisa, inclusive as etapas de campo, estabelecendo um cronograma, economizando dinheiro para as futuras viagens, selecionando os lugares que eu iria percorrer. Na pesquisa de campo, buscava me aprofundar nesse objeto, conhecendo e ouvindo os mestres e carimbozeiros; participando de vivências; visitando os barracões de carimbó; partilhando saberes e compreendendo como ocorrem os processos formativos de transmissão de saberes desse bem intangível.

O trabalho de campo teve início em julho de 2019 e finalizou em janeiro de 2022. Esse trabalho foi desenvolvido em três etapas: em primeiro lugar, por conta da longa distância e, em segundo, como consequência de meu trabalho e estudo, somente podendo realizá-lo durante as férias. A pesquisa foi realizada na região nordeste do estado do Pará, em três lugares, sendo eles: município de Maracanã, na Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha; em Curuçá e Marapanim.

A escolha e o mapeamento desses lugares foram feitos da seguinte forma: na ilha de Maiandeuá, foi por ter contactado o primeiro mestre de carimbó que, tendo um grupo de carimbó pau e corda, atendia a todos os requisitos da pesquisa. Ainda não conhecia Fortalezinha, mas o cineasta Guilherme Lobão Rosa, que me acompanhou durante duas idas a campo, conhecia bem toda essa região nordeste paraense, sendo, além de cineasta, o guia turístico dessas localidades. As cidades de Curuçá e Marapanim, foi por saber da fama desses lugares, como regiões que abrigam muitos mestres e grupos de carimbozeiros do gênero pau e corda, além desses lugares promoverem anualmente grandes festivais tradicionais de carimbó, sendo grande “celeiro” dessa manifestação cultural. O mapeamento dessas localidades foi traçado a partir de pesquisas acerca da abrangência do carimbó pau e corda nessa região, e de um consenso com meu companheiro de viagem. Em nossa primeira ida a campo já havíamos delimitado quais lugares iríamos percorrer.

No primeiro momento, em julho de 2019, foi realizada minha primeira ida a campo. A viagem foi feita de carro, pois, com três municípios diferentes, foi necessário um veículo para o deslocamento nessas regiões. Fui acompanhada e assessorada pelo meu filho, Guilherme Lobão, em duas viagens, por ele conhecer bem esses lugares, inclusive me auxiliando nas filmagens e produção de um documentário, utilizado como um produto dessa pesquisa. Já na terceira viagem, dividi o volante com meu marido Marcos Santana, que naquele momento era meu namorado. Durante o trabalho de campo, enfrentamos algumas dificuldades, como a distância, além do difícil acesso à Ilha de Maiandeuá, tendo que pegar estrada de chão, atravessar com pequenos barcos, percorrer a ilha a pé, juntando a difícil comunicação nesse lugar, tanto via *internet* quanto por telefone. Esses entraves aumentaram significativamente as despesas, bem como o tempo para a realização da pesquisa, pois, devido à dificuldade de comunicação, ocorreram desencontros, que ocasionaram a travessia para a ilha por várias vezes, somente assim, obtendo êxito. Durante a pesquisa, tive que me adaptar ao tempo e ao estilo de vida dos moradores desse lugar. Estive presente no 43.º *Festival Folclórico de Curuçá* (julho, 2019), observando a festa, os grupos, o público e as apresentações.

No segundo momento, dezembro de 2019 e janeiro de 2020, foram realizadas as entrevistas com três mestres de carimbó *pau e corda*. Houve também uma entrevista com um artesão de instrumentos musicais característicos na execução do carimbó. Nesse momento, encerraram-se também as observações nos barracões de carimbó.

Já na terceira ida a campo, em dezembro de 2021, retornei no município de Marapanim, dando continuidade à pesquisa, após um longo período pandêmico (COVID-19), conversei bastante com o Mestre Manoel e com o artesão de instrumentos musicais Antônio Carlos. Ali, apresentei o meu interesse em realizar uma entrevista com a Mestra Bigica e conhecer o grupo Sereias do Mar, um dos poucos, se não o único grupo feminino de carimbó pau e corda dessa região. O que evidencia que essa manifestação cultural ainda é primazia masculina, sendo raras as mestras e grupos femininos.

O Mestre Manoel e sua esposa, a Sra. Rosa Maria dos Santos Neves, acompanharam-nos e, juntos, em uma viagem de carro, percorremos alguns vilarejos, como: o Cruzador, a Vila Silva e a Vila de Jarandeuá, sendo agrovilas que pertencem ao município de Marapanim e fazem parte da região nordeste do Pará, localidade conhecida como região da água doce, por ter muitos igarapés por perto.

Apesar de todo o esforço do mestre e sua esposa em nos acompanhar, infelizmente não conseguimos encontrar a mestra Bigica, nem o grupo Sereias do Mar. Segundo conhecidos e/ou parentes, ela estava em Belém, capital paraense, e não tinha previsão de retorno. Tentamos

contato por telefone, mas não obtivemos respostas. Desse modo, seguimos para a Vila de Jarandeuca, e lá conheci e entrevistei um mestre de carimbó pau e corda, irmão da Rosa (esposa do mestre Manoel). O Mestre Eduardo Modesto Neves, conhecido como Mestre Bigode (Figura 1), prontificou-se em participar da pesquisa e ser entrevistado; ele nos mostrou seus curimbós, que ele mesmo fabrica; cantou algumas de suas composições e narrou algumas memórias no carimbó; sendo, assim, entrevistado. Esse momento único, além de ser um momento de socialização, de descontração, foi um período de aprendizagem coletiva.

FIGURA 1: RODA DE CONVERSA COM O MESTRE BIGODE E MESTRE MANOEL



Fonte: Acervo da autora (Dez. 2021).

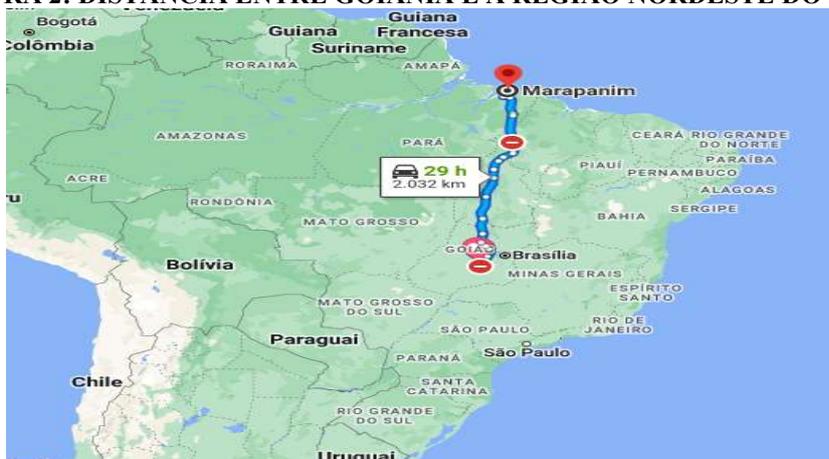
Nesse momento em que fomos apresentados ao Mestre Bigode, realizamos uma roda de conversa bem descontraída, ouvimos suas narrativas memoriais acerca do carimbó, conhecemos suas canções e a história dessas composições que, em sua maioria, também fazem parte de suas vivências. O mestre falou de sua paixão pelo carimbó pau e corda, sendo entrevistado. As pessoas que estão na foto (Figura 1), da esquerda para a direita, são: a dona Rosa (esposa do mestre Manoel), o Mestre Bigode (irmão da dona Rosa), eu, o mestre Manoel e, hoje, meu esposo, que à época ainda era namorado.

Após esse percurso, voltamos à Marapanim e o Mestre Manoel nos levou até a nova Escola de Carimbó Uirapuru Mirim, agora com sede própria. Ele falou dos trabalhos e das dificuldades enfrentadas por conta da pandemia; relatou o processo de construção e falou de alguns novos projetos para a Escola. O Mestre Manoel nos ofereceu “pouso”, e ficamos hospedados em sua casa por dois dias. Durante esses dias que passamos juntos, o que me chamou bastante a atenção foi perceber que boa parte dos familiares do mestre Manoel, e de sua esposa, pertence ao universo do Carimbó pau e corda. O mestre Manoel é músico no grupo de carimbó Uirapuru; sua esposa e filha foram dançarinas de carimbó do mesmo grupo, no momento não estão mais atuando como dançarinas; em conversas informais com elas,

justificaram que pararam por um tempo, porém, a filha do mestre Manoel pretendia voltar a dançar em breve; seus netos são tocadores de carimbó desde bebês; seu genro é artesão de instrumentos musicais; e o seu cunhado é mestre de carimbó. O carimbó realmente faz parte do cotidiano e da família desse mestre. Após essa rica vivência, agradecemos por tudo e retornamos para Castanhal/Pará, sendo essa cidade nosso ponto de intersecção entre a região nordeste: cidades, ilhas e vilarejos.

Essa pesquisa foi árdua, dispendiosa e cansativa, pois tive que realizar três viagens Goiânia-Pará (Figura 2), com uma distância de aproximadamente 2.100 km para chegar a uma das cidades, além de percorrer boa parte da região do nordeste paraense, sendo três municípios (Maracanã, Marapanim e Curuçá), a Ilha de Maiandeuá (Fortalezinha, Algodual, Mocooca e Camboinha), e algumas agrovilas (Jarandeuá, Vila Silva, Cruzador e Beira Mar). Ao todo, foram praticamente três meses de intenso trabalho, caminhando, convivendo, conversando, analisando, escrevendo no Caderno de Campo (também chamado Diário de Bordo), filmando, observando.

FIGURA 2: DISTÂNCIA ENTRE GOIÂNIA E A REGIÃO NORDESTE DO PARÁ.



Fonte: <https://www.google.com.br/maps>

Conforme já apresentado acima, uma pesquisa de campo é dispendiosa e requer recursos financeiros para a sua execução. Mesmo havendo em mim um forte desejo, enquanto pesquisadora, em permanecer mais tempo em campo, não foi possível, por conta dos altos gastos, conforme demonstrado na Figura 3. Também tive que conciliar trabalho e estudos. As três viagens foram financiadas por mim, a partir de economias que fiz ao longo desse processo. Diante dessa declaração, considero importante o estímulo a pautas políticas que contemplem questões de incentivo às pesquisas científicas nesse país, pois os pesquisadores necessitam de apoio financeiro para o desenvolvimento das mesmas. Em alguns momentos em campo, tive que interromper ou replanejar o trabalho, por conta dos altos custos da viagem. Durante as três

viagens tive uma despesa de aproximadamente dezenove mil reais, sendo que, durante esse processo, não recebi apoio financeiro de nenhuma instituição.

FIGURA 3: DESPESAS DURANTE A PESQUISA DE CAMPO.

GASTOS DURANTE A PESQUISA DE CAMPO		VALORES
1ª ida a campo Julho/2019	Despesas Gerais: combustível, alimentação, travessias de barco, filmagens, hospedagens...	R\$ 6.200,00
2ª ida a campo Dez.2019 – jan.2020	Despesas Gerais: combustível, alimentação, travessias de barco, motoboy, filmagens, hospedagens...	R\$ 6.800,00
3ª ida a campo Dez. 2021	Despesas Gerais: combustível, alimentação, travessias de barco, filmagens, hospedagens...	R\$ 6.100,00
DESPESA TOTAL		R\$ 19.000,00

Fonte: Acervo da autora

Apesar de tantos percalços ocorridos, houve durante a pesquisa de campo diversos momentos prazerosos, pois conheci pessoas muito especiais (mestres, carimbozeiros e seus familiares); dancei bastante carimbó nos barracões; tentei aprender tocar curimbó com o mestre Moacir (Figura 4); participei de rodas de conversas com os Filhos de Maiandeu; percorri alguns lugares da ilha com mestre Moacir; comi as deliciosas comidas típicas do Pará (tacacá, vatapá, creme de cupuaçu, açaí, unha de caranguejo); conheci os barracões, participando de algumas vivências ali naqueles espaços; prestigiei, conheci e brinquei bastante carimbó no Festival Folclórico de Curuçá; nadei nos igarapés e nas belas praias da Ilha de Maiandeu (Fortalezinha e Algodal); ouvi muitas histórias; reencontrei casualmente amigos que não via há mais de 20 anos e fiz novas amizades por onde passei.

FIGURA 4: BATENDO CURIMBÓ COM O MESTRE MOACIR.



Fonte: Acervo da autora (janeiro de 2020).

Pude sentir diversas sensações, tais como: a alegria de estar pesquisando um objeto que me instigava bastante; as surpresas dos encontros nesse caminhar; os afetos estabelecidos entre os mestres participantes dessa pesquisa; a vibração do corpo, ao ouvir o som dos curimbós, jogando-me nas rodas de carimbó; o fascínio de conhecer os barracões de carimbó e os belos lugares da pesquisa; a angústia, diante das impossibilidades e limitações enfrentadas, durante a pesquisa de campo; o cansaço das viagens e dos trabalhos diários; a preocupação de não dar conta de estar em campo; o medo e a instabilidade nos momentos de pandemia. Enfim, foram muitos momentos em que, considero também, que afetei outras pessoas ao falar do carimbó e dos lugares por onde passei. Senti que essa vivência do campo foi tão marcante em minha vida, que algumas pessoas (familiares) desejaram e se dispuseram a viajar comigo.

Meu corpo sente as “marcas” do Carimbó, reafirmando assim a minha identidade de paraense. A cada viagem de campo percebia alterações na minha fala, ela ia mudando gradualmente, o regionalismo se afirmando no meu linguajar, voltando assim para Goiás com alguns sotaques e expressões linguísticas do estado do Pará (“égua mana”, “égua muleque”, “mas credo”¹; “pai-d’égua”, “só o creme”²). Tenho contentamento em ter escolhido o Carimbó como objeto, pois me identifico com ele, o que tornou essa pesquisa significativa para mim. Considero que o campo traz uma vivência e um olhar diferenciado para a pesquisa. Desse modo, destaco que esse trabalho foi ímpar em minha vida e carreira acadêmica, devido à intensidade e ao envolvimento na pesquisa, fazendo com que eu me entregasse cada vez mais.

Devido à pandemia (COVID-19), o trabalho de campo teve que ser interrompido, com o alto índice de contaminação, nos anos de 2020 e 2021. Durante esse momento de isolamento físico, a pesquisa continuou sendo realizada, através de acompanhamento pelas redes sociais (*Instagram, Facebook e WhatsApp*). Foi criada, nesse período, uma página no *Instagram* - *@carimbopatrimoniobrasileiro*, que me proporcionou manter o contato com alguns integrantes da pesquisa, bem como conhecer diversos grupos de carimbozeiros, trocando, dessa forma, experiências e analisando como estavam sendo desenvolvidos os seus trabalhos, nesse contexto pandêmico.

Em contrapartida, nos momentos de socialização com esses grupos, durante as visitas nos barracões de carimbó, o que me surpreendeu foi o imaginário equivocado que eu tinha acerca da estrutura e do funcionamento dos mesmos, pois se apresentavam totalmente diferente de tudo que eu pressupunha. Ao conhecer os três, percebi que cada um deles tinha sua

¹ Essas são algumas expressões ou gírias entre os paraenses que exprimem dúvida, surpresa ou espanto.

² Essas são expressões ou gírias paraenses que externam que algo é ótimo. Outras expressões paraenses podem ser pesquisadas pelo site: <https://www.dicionariopopular.com/girias-paraenses/> (acesso em 06/09/2022).

singularidade, tratando-se de um lugar de sociabilidade, de diversão, de transmissão de conhecimentos e de identidade coletiva.

No decorrer da pesquisa, tive algumas frustrações, tais como: não ter conseguido participar do *Festival de Carimbó de Marapanim*; do *Zimbarimbó* (Marapanim); assim como do *FestiRimbó* (Santarém Novo). Essas festas ocorrem, respectivamente, no final de novembro e início de dezembro e, nesse período, não me encontrava no Pará. São festas tradicionais em que diversos grupos de carimbó, mestres e mestras, simpatizantes, além de turistas, reúnem-se por dias, para realizarem suas apresentações, socializarem-se, conhecerem novos grupos e vivenciarem essa manifestação cultural paraense.

Outro ponto a ser destacado foi não ter realizado uma boa entrevista com o mestre Camaleoa, sendo ele um dos mestres mais idosos da Ilha de Maiandeuá. Ele se recusou a participar da entrevista, fato esse que contribuiu para algumas reflexões apresentadas no corpo do desenvolvimento desse trabalho. Senti também grande pesar em não ter conhecido pessoalmente a mestra Mimi, e seu grupo *Sereias do Mar*, formado apenas por mulheres carimbozeiras. Durante as duas primeiras pesquisas de campo, não ouvi falar nesse grupo; posteriormente, descobri que essa mestra e seu grupo faziam parte da região nordeste. Infelizmente, ela faleceu no dia 25 de agosto de 2020³, frustrando minha pretensão futura em conhecer sua história e do seu grupo, visto que, atendendo a pedidos dos mestres carimbozeiros, prometi voltar e fazer a devolutiva do meu trabalho. Mesmo frente às dificuldades e frustrações, posso considerar que valeu todo esforço empenhado nessa pesquisa. Essa pesquisa me possibilitou melhor compreensão do meu objeto, através da vivência cultural, visto que conhecer, viver, experimentar é um processo de grande descoberta.

No entanto, não considero um projeto acabado e, por isso, tenho um compromisso firmado com esses mestres de retornar e entregar em mãos o resultado dessa pesquisa. Durante as conversas que tivemos, e das observações em campo, percebi que eles desejam ser reconhecidos nos trabalhos desenvolvidos e essa é uma forma de respeito e gratidão por seu empenho na perpetuação dessa manifestação cultural.

³ Disponível em:

<https://www.oliberal.com/cultura/carimbo-perde-mestra-mimi-fundadora-do-primeiro-grupo-de-carimbo-de-mulheres-sereias-do-mar-1.299817>. Acesso em 31/08/2020.

INTRODUÇÃO

*Vem dançar carimbó, Vem levantar poeira
Vem dançar carimbó, Vem levantar poeira
(repetir)
Vem dançar bem coladinho
Vem dançar a noite inteira (repetir)*

*Com você eu vou
Com você vou lá
Vem dançar o carimbó
Até o dia clarear (repetir)
(Mestre Moacir Modesto, jan. /2020)⁴.*

A pesquisa aqui apresentada trata das Performances do Carimbó *pau e corda*, bem presente na região do Salgado, no nordeste do estado do Pará. Essa manifestação cultural centenária, no dia 11 de setembro de 2014, foi reconhecida como Patrimônio Cultural Brasileiro, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O Patrimônio Cultural é um bem de grande valoração para a humanidade, devendo ser preservado e transmitido para as futuras gerações.

Em sentido etimológico, patrimônio advém de *patrimonium*, uma junção de “*patri*”, termo designador de “*pai*”, com “*monium*”, que exprime “*recebido*”, para referir-se à “*herança*”. Desde a noção mais antiga que manifesta o desejo de transmitir os bens da família, até a noção mais contemporânea, que desenvolve a ideia de um patrimônio a ser transmitido para as gerações futuras, nota-se como o conceito é uma construção social. O patrimônio pode ser, então, tudo o que alguém diz e faz a respeito dele, expandindo o sentido de herança reivindicado e/ou apropriado. Daí o termo *patrimonialização* ser empregado para designar todo o processo de constituição de patrimônios na sociedade. (NOGUEIRA; RAMOS FILHO, 2020, p.6).

Os Patrimônios podem ser de Natureza Material e Imaterial, sendo que o primeiro, de acordo com Antônio Gilberto Ramos Nogueira e Vagner Silva Ramos Filho (2020, p.8) são aqueles denominados “*pedra e cal*”, sendo os bens tangíveis, constituídos por monumentos, prédios, igrejas, e conjuntos urbanos, possuindo valoração para a comunidade⁵, para a cidade ou para o país. O reconhecimento desses bens acontece pelo “*Tombamento*”. Contudo, existem os Bens de Natureza Imaterial, sendo esses não palpáveis, constituindo-se pelos saberes das práticas culturais, das formas de fazer, de se expressar, e dos rituais de determinado povo. Esses saberes são repassados por gerações, constituindo, assim, a identidade de um povo. Uma vez denominado Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial, tem seu reconhecimento por meio do

⁴ Essa canção de Carimbó foi composta pelo Mestre Moacir Modesto Teixeira, no dia 04/01/2020. Durante sua entrevista, dois dias após essa data, na Ilha de Fortalezinha/PA, ele fez questão de cantar e tocá-la, dizendo que era uma canção inédita e que teve inspiração enquanto estava no barco em alto-mar. Por ainda não ter sido gravada, ela não tem título, tive o privilégio de ser uma das primeiras pessoas que ouviu essa canção.

⁵ O termo *comunidade* empregado ao longo do texto, refere-se a um coletivo de pessoas com a mesma identidade (carimbozeiros) e/ou pessoas da mesma localidade geográfica (ilha, vilarejo, município).

“Registro”, como foi o caso do carimbó. Conforme Melo (2019):

Você sabia que além dos bens de natureza material, como os conjuntos arquitetônicos e monumentos tombados como patrimônio, existem outros bens que também são importantes para comunidades e países, porém não são edificados? Fazem parte do patrimônio de uma sociedade as práticas, os saberes, as formas de expressão, as crenças, as técnicas e as celebrações que formam a sua identidade cultural e que nos são transmitidos através das gerações. Pois é, este conhecimento que não está nas paredes dos monumentos, nem nas bibliotecas ou nas escolas, mas no saber transmitido pelos nossos antepassados e pelos mestres, é o que denominamos de patrimônio cultural imaterial. (MELO, 2019, p.67).

O Brasil é um país com grande diversidade cultural, possuindo diferentes Manifestações Culturais, dentre elas o carimbó. “Do Tupi Korimbó, veio a primeira denominação do tambor que daria nome a essa importante manifestação da cultura brasileira. Junção de curi (pau oco) e m’bó (furado, escavado)” (IPHAN, 2013, p.14). Segundo o Dossiê do IPHAN (Ibid, p.80), devido aos poucos registros escritos e às lacunas encontradas nos mesmos, não é possível definir com exatidão a temporalidade e a localidade do surgimento do carimbó. Dessa forma, durante o seu registro como Bem Imaterial foi necessário recorrer às memórias dos mestres e fazedores dessa manifestação cultural centenária, corroborando, assim, com as poucas produções escritas. Considerou-se, portanto, que essa manifestação cultural é originária do estado do Pará, surgindo, ao mesmo tempo, em diversas localidades distantes, sendo repassadas por gerações. Conforme destaca o mestre Moacir Modesto Teixeira.

Então, nós não podemos dizer assim, que o carimbó surgiu em tal região, sabe lá. Não sei, ninguém pode dizer onde foi que surgiu realmente, só sabe dizer que foi aqui no Pará, é do Pará. Agora em que região, nós não sabemos, porque uns dizem que foi no Marajó, outros dizem que foi lá em Marapanim, outros que foi lá em Cafezal, outros que foi em Santarém Novo. Então, ninguém pode dizer, na verdade, nós não podemos confirmar essa identidade, de onde foi que surgiu esse carimbó, esse batuque, essa mistura, é paraense, e foi uma mistura de raças né, juntaram muitas, essa mistura de raças que veio da África, com os europeus, indígenas. Então, aconteceu a mistura toda, para ter essa cultura do carimbó, que é a nossa cultura. (informação verbal⁶).

O carimbó é complexo, pois ele se expressa enquanto música, dança, religião, trabalho e lazer. Falar das Performances do Carimbó é tentar compreender essas multiplicidades do objeto; reconhecer a importância dessa manifestação cultural para o povo paraense; analisar as diversas transformações que vêm ocorrendo ao longo dos anos; conhecer a luta de resistência dos mestres, para que esses saberes ancestrais se perpetuem para as futuras gerações. Dessa forma, o objetivo principal dessa pesquisa foi compreender de que forma o Carimbó, enquanto Performance Cultural, produz sentidos e significados na vida dos carimbozeiros, enquanto constitutivo da identidade cultural do povo paraense. Desse modo, ressalta-se a importância dos

⁶ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandua: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

estudos das teorias das Performances Culturais, aliadas ao estudo do carimbó para a produção de novos conhecimentos.

Ao compreender a importância dos estudos no campo das Performances Culturais, a partir desse lugar é que se buscou uma análise sistemática acerca do carimbó, reconhecendo esse objeto, como dinâmico, repleto de sentidos e significados e, portanto, necessitando de um olhar diferenciado. Robson Corrêa Camargo (2013, p.2) aborda que os estudos, a partir do campo das Performances Culturais, propiciam uma visão mais aprofundada sobre o objeto, por ter uma metodologia pautada no diálogo entre as diferentes áreas do conhecimento.

Durante toda a infância até início da idade adulta, a autora esteve inserida no “universo cultural” paraense. Desse modo, acreditava que o carimbó era único, não conseguindo perceber a multiplicidade do mesmo. Pensava que esse era sempre executado da mesma maneira; tocado e dançado da mesma forma; e que as apresentações pouco se diferenciavam umas das outras. Richard Schechner (2006, p.31) enfatiza que "Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra". Portanto, mesmo que a performance seja realizada da mesma maneira, para o mesmo público, ela é diferenciada a cada realização, tornando-se única. Por essa razão, em um determinado momento de sua vida, na Ilha de Algodoal, no estado do Pará, a autora assistiu a uma performance de carimbó, ficando tão extasiada que esse evento tornou-se, para ela, um “divisor de águas”. Nesse sentido, após pesquisar o carimbó, a autora se sentiu em dúvida, não sabendo ao certo se o escolheu como seu objeto de pesquisa ou se foi escolhida por ele.

O carimbó pesquisado foi o pau e corda, localizado na região do Salgado, no nordeste do Pará. Nessa região, um dos lugares pesquisados foi a Ilha de Maiandeuá, lugar que abriga um grande número de carimbozeiros que tocam, cantam e brincam um estilo de carimbó mais apegado à ancestralidade, justamente o estilo de carimbó que “fisgou” a autora dessa tese.

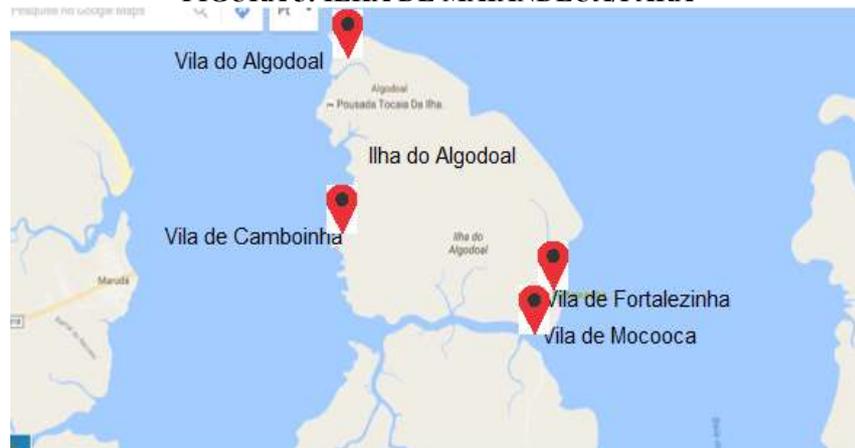
O gênero de carimbó “pau e corda” constitui-se enquanto performance, pois a própria terminologia “pau e corda”, sendo esta carregada de simbolismo, refere-se aos instrumentos produzidos artesanalmente, pelos carimbozeiros e artesãos de instrumento musicais. Esses conhecimentos são repassados por gerações, tratando-se de formas de fazer e de um ofício repleto de significados. Os instrumentos musicais do carimbó pau e corda mais conhecidos são: o curimbó, a maraca, o milheiro, o banjo e a flauta. Pau e corda refere-se também a uma forma de tocar, de cantar e de brincar carimbó, em que os carimbozeiros buscam preservar e difundir os saberes dos antigos mestres de carimbó. Esse gênero do carimbó é considerado como uma espécie de “célula mãe”, constituindo-se enquanto rito, em que são cultivados e repassados os conhecimentos ancestrais de um determinado grupo. A poética presente nas letras, desse gênero

de carimbó, remete a uma identidade, um estilo de vida.

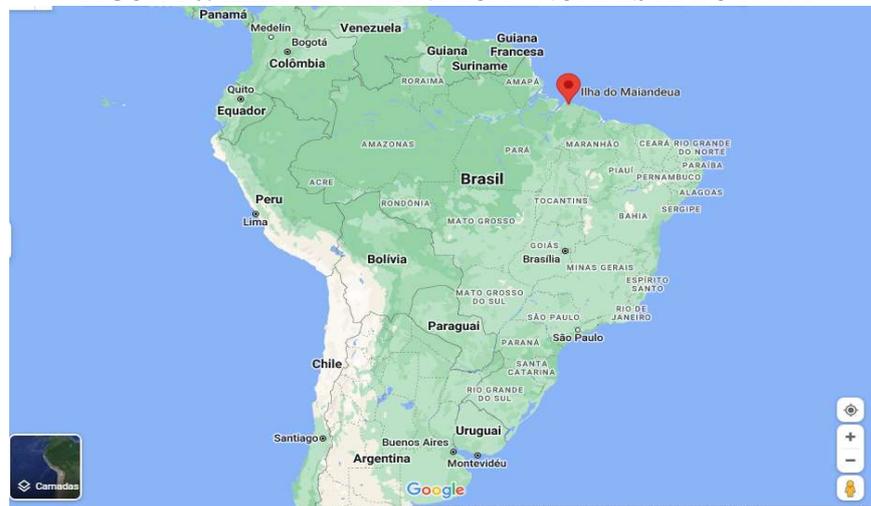
Leda Martins (2003, p.75) apresenta um conceito de ancestralidade africana que, segundo ela, “a concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos, os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir”. Contudo, compreender a ancestralidade presente no carimbó é entender que essa manifestação, cultural e centenária, vem sendo transmitida por gerações, buscando preservar os ensinamentos dos antigos mestres de carimbó e repassar os seus conhecimentos, os modos de fazer, os rituais, as visões de mundo. Trata-se, portanto, de um processo de resistência cultural e identitária.

Esse gênero de carimbó pau e corda é bem presente na Ilha de Maiandeuá (Figura 5) que faz parte da região praieira, localizada a nordeste do estado do Pará (Figura 6), no município de Maracanã, sendo banhada pelo Oceano Atlântico. Trata-se da Área de Proteção Ambiental (APA) Algodal - Maiandeuá⁷, com cerca de 3.100 ha, fazendo parte dessa ilha quatro vilas, sendo elas: Algodal, Fortalezinha, Mocooca e Camboinha. O nome da ilha, Maiandeuá, é de origem Tupi e significa “Mãe Terra”. A primeira experiência da autora com o carimbó pau e corda se deu da seguinte forma, por volta de 2007, ao andar pelas pacatas ruas da vila de Algodal com sua família, durante a noite; de repente, sem nada programado, depararam-se, em um cruzamento, com uma performance de carimbó, realizada por moradores locais. Alguns tocadores e cantores se posicionaram com seus instrumentos e começaram a tocar, a cantar e brincar carimbó com espontaneidade. As pessoas, ao ouvirem o som dos carimbós, que é um instrumento de percussão, um tambor utilizado nas rodas de carimbó, com o qual os tocadores, em sua maioria, tocam sentados. Ele é feito de tronco de madeiras, escavados em seu interior, coberto com couro de animais, instrumento importante à performance do carimbó. Ao escutarem o som que encantava a ilha, as pessoas começaram a se aproximar, a dançar e a brincadeira inesperada durou até o amanhecer. Foi justamente essa performance, após muitos anos, que estimulou a autora a pesquisar o carimbó, enquanto performance cultural.

⁷ <https://ppgedam.propesp.ufpa.br/index.php/impacto/noticias-insercao-social/606-mapa-da-area-de-protecao-ambiental-apa-algodoal-maiandeuá#:~:text=A%20%C3%81rea%20de%20Prote%C3%A7%C3%A3o%20Ambiental,27%20de%20nove mbro%20de%201990.> (acesso em 29/10/2022).

FIGURA 5: ILHA DE MAIANDEUA/PARÁ

Fonte: <https://www.google.com.br/maps>

FIGURA 6: ILHA DE MAIANDEUA – NORDESTE DO PARÁ

Fonte: <https://www.google.com.br/maps>

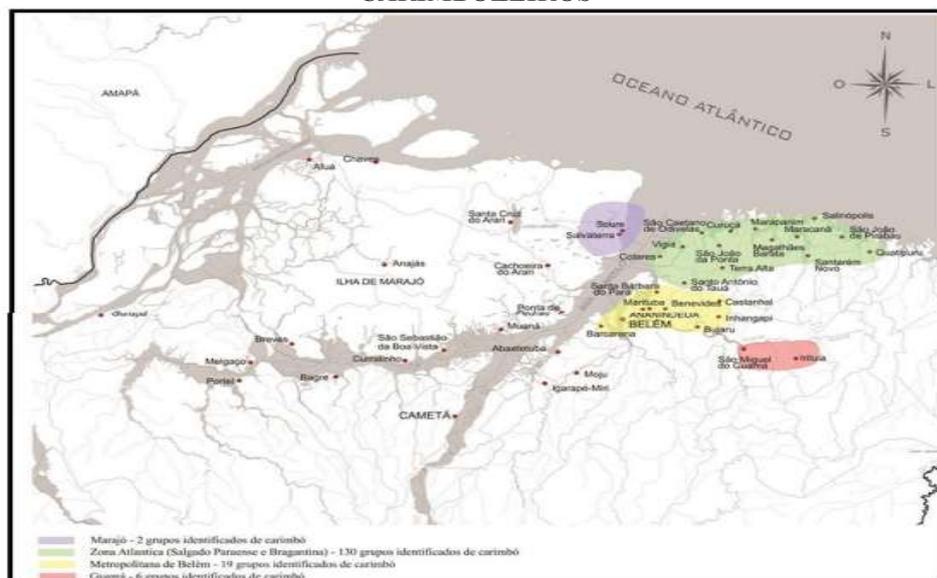
O carimbó não é homogêneo, pois difere nas formas de celebrar, nas danças, nos instrumentos musicais, nas melodias e letras de canções. Podem-se observar no carimbó gêneros diferenciados. Diante dessa diversidade, foi escolhido como objeto de pesquisa o carimbó *pau e corda*, pela percepção de que os seus fazedores (carimbozeiros) defendem os ensinamentos e os modos de fazer e expressar dos antigos mestres, valorizando assim os saberes ancestrais. Os mestres atuais contribuem para a perpetuação dessa manifestação cultural, por transmitirem às futuras gerações os saberes aprendidos com seus antecessores.

A escolha da autora pela região nordeste do Pará, deu-se por ser uma localidade com maior incidência de grupos de carimbó (FIGURA 7), em sua maioria pertencentes ao gênero pau e corda. Essa região localiza-se próxima à zona litorânea. Existem algumas cidades consideradas “berços” do carimbó pau e corda, seja pela quantidade de mestres e grupos de carimbó presentes nessas localidades, seja pelas festas de carimbó que esses municípios promovem anualmente, buscando assim manter esse legado cultural. O caminho percorrido foi

a Ilha de Maiandeuá, onde a pesquisadora esteve nos quatro vilarejos que compõem essa ilha. Foram percorridas, também, as cidades de Curuçá e Marapanim, devido à forte presença do carimbó nesses municípios. Na terceira ida a campo, a autora também esteve nas agrovilas de Jarandeuá e Vila Silva, vilarejos pertencentes ao município de Marapanim. “De forma geral, os conjuntos de carimbó do Estado do Pará estão majoritariamente localizados na área que atualmente corresponde à Microrregião do Salgado Paraense (Costa Atlântica), nos lugarejos, agrovilas e ilhas, além das suas respectivas sedes municipais” (IPHAN, 2013, p.63).

A Campanha do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, encabeçada pelo IPHAN, iniciou-se em 2005, porém, foi no ano de 2009, que ela esteve presente na região nordeste do estado do Pará, e foi justamente nessa região (Salgado Paraense) que houve o maior número de entrevistados e identificados o maior quantitativo de grupos de carimbó; conforme apresenta a tabela abaixo (FIGURA 8), corroborando assim para mostrar a intensidade do carimbó nessa região. O Carimbó está presente em diferentes localidades do estado do Pará, e por ter uma grande extensão territorial, foi necessário dividir a pesquisa da Campanha do Carimbó em mesorregiões, para dar conta da realização da mesma. Fato esse abordado com mais detalhes no capítulo 2, no subitem “Memória e resistência: o processo de patrimonialização do Carimbó”.

FIGURA 7: REGIÕES PARAENSES COM MAIOR INCIDÊNCIA DE GRUPOS DE CARIMBOZEIROS



Fonte: Dossiê do IPHAN – Carimbó (IPHAN, 2013, p.68).

FIGURA 8: DADOS QUANTITATIVOS DO INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS – INRC (CARIMBÓ)

INRC/REGIÕES	Período de realização	Municípios	Lugares visitados	Bens Culturais	Contatos	Acervos audiovisuais	Referências bibliográficas catalogadas
Salgado Paraense	2009	11	93	174	205	448	258
Região Metropolitana de Belém	2010	11	24	25	45	171	291
Cametá e Entorno	2011	7	18	47	105	187	192
Marajó	2004, 2007 e 2011	11	21	26	41	43	0
TOTAL GERAL	-	40	156	272	396	849	741

Fonte: Dossiê do IPHAN – Carimbó (IPHAN, 2013, p.72).

No que concerne à escolha da Ilha de Maiandeuá: Vila de Fortalezinha, (Figura 9) foram selecionados para a pesquisa: o mestre Moacir Modesto Teixeira e o grupo de *Carimbó Frenético Filhos de Maiandeuá*. A seleção desse mestre e do seu grupo ocorreu da seguinte forma: a autora comentou com uma amiga em 2019, Alessandra Modesto, que no momento residia em Aparecida de Goiânia, e ficou sabendo de um tio de Alessandra que morava na Ilha de Maiandeuá, sendo mestre de carimbó e formara um grupo de carimbó. A surpresa com a notícia deixou a autora feliz em saber que, tanto ele quanto o seu grupo de carimbó, encaixavam-se perfeitamente no perfil buscado: eram da região nordeste do Pará; moradores da Ilha de Maiandeuá; o mestre Moacir havia participado do processo de patrimonialização do carimbó; era reconhecido como mestre pela população local; o mestre e o seu grupo de carimbó eram praticantes do gênero de carimbó pau e corda, preocupavam-se em repassar os conhecimentos para as gerações futuras.

FIGURA 9: CAMINHADA NA VILA DE FORTALEZINHA COM O MESTRE MOACIR



Fonte: Acervo da autora (janeiro de 2020).

O mestre e os carimbozeiros sempre se dispuseram com grande satisfação em participar

da pesquisa, desde o primeiro contato por telefone. Durante a pesquisa de campo, houve uma grande surpresa, no momento do primeiro encontro, em julho de 2019. Era a primeira viagem à campo, como pesquisadora, porém, em fase de observação e registros, pois a autora ainda estava aguardando a autorização do Comitê de Ética. Na primeira vivência com o grupo *Filhos de Maiandeuá*, na Casa de Carimbó em Fortalezinha, a autora descobriu ser este justamente o grupo descrito anteriormente, os mesmos que tocaram na Ilha de Algodão.

Um dos integrantes foi reconhecido pela maneira de tocar, ou seja, o jeito singular com que ele (Dentinho) sacudia as maracas, bem como por suas características físicas, que foram facilmente reconhecidas pela autora e por seu filho, que a acompanhava. Nessa primeira vivência de carimbó com esse grupo, memórias foram ativadas, pois houve imediata evocação daquele momento antes vivido. A performance se dá por meio da interação entre aqueles que realizam e aqueles que observam. Sendo que, tanto a autora, como seu filho, participaram como observadores e brincantes da primeira performance do grupo, na Ilha de Algodão. Contudo, na pesquisa de campo, é importante ressaltar que, nessa segunda performance, havia um novo olhar: o de pesquisadora.

A escolha da cidade de Curuçá-PA, e do mestre Anilo Ferreira de Campos, ocorreu, a partir dos seguintes critérios: essa cidade é conhecida no Pará como a terra do Folclore, com muitos grupos de carimbozeiros pau e corda. Ao participar do 43.º *Festival de Folclore de Curuçá*, em 2019, acentuou-se na visão da pesquisadora a dimensão dessa festa. Ela tem três dias de duração, com diversas atrações locais e shows, além de um grande barracão de carimbó. O que chamou a atenção foi a concentração de pessoas no barracão, sendo um grande número de carimbozeiros que tocam e cantam durante todos os dias, além de uma enorme quantidade de pessoas, de todos os lugares (nativos e turistas) que dançam carimbó incansavelmente. Durante a festividade, a autora conheceu a Secretária de Cultura da cidade - Sra. Niltilene Pereira Gomes - que a apresentou ao mestre Anilo, logo após este subir ao palco para se apresentar. Segundo ela, todos os anos mestre Anilo era convidado para cantar e tocar e, naquele momento, ele iria ser reconhecido como mestre de carimbó.

A escolha pela participação desse mestre na pesquisa levou em conta o seu reconhecimento na cidade, tanto pelas autoridades, como pela população local. Durante a entrevista, ele falou da sua trajetória de representação nessa festa. Ele já participou de grupos de carimbó; porém, com o falecimento de alguns dos seus companheiros, ele passou a compor e cantar solo, sendo convidado a se apresentar em diversos eventos locais. Apesar de ter dezenas de composições, até julho de 2019 ele não tinha nenhuma música gravada, ficando apenas na sua memória. Durante as conversas informais, ele relatou a dificuldade financeira que os

mestres enfrentam para gravar suas músicas. Nessa festividade, ele recebeu o seu certificado de mestre, que mostrou com muito orgulho. Além disso, as cinco músicas que ele cantou na festa, tendo sido gravadas e levadas pelos organizadores do evento, foram oferecidas a ele como recordação. Ele se prontificou em participar da pesquisa com muita alegria, pois estava feliz com o reconhecimento das autoridades locais:

Ah, isso não me lembro, porque eu comecei assim. Começou o negócio assim para eu tirar esse papel (se refere ao certificado de mestre que recebeu da secretaria de cultura de Curuçá-PA). Começaram a me pesquisar e perguntar. Em [19]77 comecei a fazer bordão, depois comecei a fazer música na igreja, no conjunto, que batucava tudinho na igreja. Começou o folclore⁸, comecei a entrar no folclore, no folclore eu representei, lá fiquei 42 anos no folclore. O folclore teve 43 anos de existência e eu fiquei 42 anos de representação. (informação verbal⁹).

A terceira cidade escolhida foi Marapanim, por ser reconhecida como um dos “berços” do carimbó no Pará. A cidade é denominada *Terra do Carimbó*. À sua entrada, há uma imagem do Mestre Lucindo¹⁰, um importante mestre de carimbó pau e corda. Nesse município, há dezenas de mestres e grupos de carimbozeiros, vários compositores, bem como artesãos de instrumentos musicais de carimbó. Acontece, anualmente, o *Festival de Carimbó de Marapanim* que, em 2019, teve a sua 10.^a edição. O mestre Manoel Agnaldo Farias Pinto foi escolhido pelo seu reconhecimento e engajamento político em defesa do carimbó, visto que o mesmo representa os carimbozeiros do estado do Pará; participou de todo o processo de patrimonialização do carimbó; é um grande difusor dessa manifestação cultural; criou, juntamente com o mestre Ninito, uma escola de carimbó que ensina crianças e jovens a tocar, cantar e fabricar instrumentos musicais; participa do grupo de carimbó *Uirapuru*; tem difundido o carimbó em outros estados e transmitido os saberes às futuras gerações.

Ora eu venho trabalhando. Mesmo sendo mestre, eu passei a ser mestre em 2015, eu recebi o certificado de mestre em São Paulo. Particpei do Encontro de Cultura Popular, lá em São Paulo, onde nós fomos apresentar o carimbó, lá em São Paulo, no encontro de mestres. No encontro de mestres da cultura popular em 2015. Desde 2015 eu já venho trabalhando como mestre. Eu fui delegado de Cultura, representando o Norte, também hoje eu sou Presidente da Associação do Carimbó do Estado do Pará, onde representa o Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro, um dos que tava lá, no IPHAN, e em Brasília para receber o certificado né, do carimbó como Patrimônio. E hoje eu tenho representando todos os carimbozeiros do Estado do Pará. Hoje eu sou o Presidente do Carimbó da Associação do Estado do Pará, colocaram essa honra nas costas, para ser responsável. (informação verbal¹¹).

⁸ O termo “folclore” que o mestre Anilo Campos refere-se, trata-se do Festival Folclórico da cidade de Curuçá-PA, em que todos os anos é convidado a se apresentar.

⁹ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Curuçá, Pará, 2020. Arquivo MP4.

¹⁰ Lucindo Rabelo da Costa, mais conhecido como mestre Lucindo, nasceu em 1908 em Água Boa, vilarejo de Marapanim. Faleceu em 1988, aos 80 anos. Um grande mestre de carimbó pau e corda, reconhecido pelos carimbozeiros e comunidade local. Pescador, compositor, cantor, rezador de ladainhas, e organizador do grupo de carimbó “Os canarinhos”.

¹¹ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão. da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

A escolha pelos três entrevistados decorreu por eles serem reconhecidos como mestres, tanto pela população local e autoridades quanto por seus trabalhos prestados ao universo do carimbó. Todos os três têm mais de 50 anos, sendo mais de 25 dedicados a essa manifestação cultural, requisito necessário à obtenção do título de mestre. Eles afirmaram que foram entrevistados pela comissão de pesquisadores na luta pelo Registro do Carimbó, sendo que, dois desses mestres (Moacir e Manoel), participaram ativamente do processo de patrimonialização do carimbó. O mestre Anilo, apesar de não ter participado da *Campanha do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro*, foi selecionado para a pesquisa por seu reconhecimento e por sua intensa atuação na difusão do carimbó. Os três mestres citados são moradores de municípios diferentes; no entanto, todos são da região nordeste paraense e pertencem ao carimbó pau e corda, o que proporcionou uma visão comparativa dessa tradição ancestral, ou seja, das diferenças e singularidades do carimbó *pau e corda*, nas diferentes localidades.

O objeto dessa pesquisa será o Carimbó, enquanto Performance Cultural, tendo a Memória Coletiva como fator importante para a transmissão de conhecimentos, saberes e preservação dessa manifestação cultural, transmitida por gerações, por meio da educação não-formal. O carimbó é uma importante manifestação popular que deve ser interpretada, a partir de diversos olhares, não apenas como descrição da ação, mas percebendo o simbólico, ou seja, o sentido e o significado que este tem para os mestres e carimbozeiros.

A educação está presente em todas as sociedades, abrangendo os diversos sujeitos, visto que todos os seres humanos passam pelo processo educativo, partilhando assim, saberes. A educação não acontece apenas entre os muros escolares, ela vai além da sala de aula, sendo um processo contínuo e dinâmico. Por meio dela, o sujeito adquire determinada linguagem, hábitos, define suas crenças e valores que o constituem como tal. Maria da Glória Gohn (2014, p.41) destaca a importância da educação não-formal, para a formação da identidade individual e coletiva e para a cidadania, pois: “[...] se desenvolvem usualmente extramuros escolares, nas organizações sociais, nos movimentos, nos programas de formação sobre direitos humanos, cidadania, práticas identitárias, lutas contra desigualdades e exclusões sociais”. Portanto, é na interação do sujeito com o outro que a educação ocorre e se transmite determinada herança cultural.

A célebre frase, do grande mestre Lucindo, “O banco da minha canoa foi a minha escola”¹² retrata a vida da maioria dos carimbozeiros dessa região, onde muitos deles são da

¹² Frase do Mestre Lucindo. Retirado da Rádio Web UFPA. Memória Musical - Mestre Lucindo (48:55 min.). Disponível: <http://radio.ufpa.br/index.php/memoria-musical/mestre-lucindo/> (Visitado em 18/06/2020).

zona rural, ribeirinhos e tiram o seu sustento a partir da pesca, da coleta de caranguejos e da agricultura. Várias canções de carimbó surgiram nos bancos dessas canoas, visto que alguns mestres e carimbozeiros exercem as atividades citadas acima, reforçando a importância da educação não-formal para a transmissão dos saberes, pois esta acontece, a partir da vivência e da experiência (GOHN, 2014, p.40). A Educação é um importante instrumento no processo formativo de transmissão cultural para as futuras gerações, sendo necessário analisar alguns pontos no contexto dessa pesquisa, tais como: de que maneira os mestres percebem e contribuem para esse processo formativo; como acontece o desenvolvimento educacional nos barracões de carimbó e nas vivências de carimbó.

Ao analisar os processos educativos presentes no carimbó, optou-se pelos estudos da autora Maria da Glória Gohn, acerca da Educação Não-Formal, porque essa possui características próprias, sendo a principal delas a intencionalidade no processo educativo. Além dela, existe a Educação Formal e a Educação Informal que também apresentam suas especificidades. A Educação Formal acontece em ambientes formais de ensino, como escolas e universidades. Ela é sistematizada e institucionalizada. Já a Educação Informal não é institucionalizada, não há planejamento, nem intencionalidade, ela acontece de maneira mais “natural”, bem presente na família, e em grupos de amigos. No entanto, nesse trabalho, a centralidade será a educação não-formal. “Há na educação não-formal uma intencionalidade na ação, no ato de participar, de aprender e de transmitir ou trocar saberes” (GOHN, 2006, p.29). Nela, há interação entre os sujeitos, construindo, assim, os saberes e a identidade de um povo. Portanto, interessa aqui compreender a importância da educação não-formal na preservação do carimbó, enquanto manifestação cultural de um povo, aquela que ocorre nos bancos das canoas ou praças; no ensinamento de um instrumento musical; nos grupos de carimbozeiros; e nos barracões de carimbó.

Chegamos, portanto ao conceito que adotamos para educação não-formal. É um processo sociopolítico, cultural e pedagógico de formação para a cidadania, entendendo o político como a formação do indivíduo para interagir com o outro em sociedade. Ela designa um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de programas e projetos sociais. A educação não-formal, não é nativa, ela é construída por escolhas ou sob certas condicionalidades, há intencionalidades no seu desenvolvimento, o aprendizado não é espontâneo, não é dado por características da natureza, não é algo naturalizado. O aprendizado gerado e compartilhado na educação não-formal não é espontâneo porque os processos que o produz têm intencionalidades e propostas. (GOHN, 2014, p.40).

Nesse trabalho, será analisada a importância da memória coletiva para a transmissão desses saberes comunitários, que acontece por meio da oralidade e da educação não-formal, sendo esta apreendida no cotidiano, na vivência coletiva. O ser humano passa a se reconhecer

como sujeito desse processo, dando sentido à sua própria vida, valorizando o que considera como seu e característico do seu povo. O carimbó envolve todo um processo educativo; visto que, por intermédio da memória dos mestres de carimbó e dos carimbozeiros, são repassados os saberes da ancestralidade.

Essa educação ocorre na prática, a partir da vivência cultural do brincante. É por meio da interação cultural que o ser humano constitui a sua identidade. Portanto, cabe ao mestre, através das memórias e da educação não-formal, ensinar e repassar os seus conhecimentos culturais, identificar os vocacionados para o papel que irão exercer futuramente no grupo, bem como preparar aqueles que irão substituí-lo no futuro.

Para melhor compreensão acerca da memória coletiva, buscou-se nos estudos de Maurice Halbwachs (1990), pois, segundo ele, toda memória individual é um ponto de vista da memória coletiva. A memória individual trata daquilo que lhe é próprio, trazendo à memória aquilo que é singular ao indivíduo, a sua memória faz parte do que o impactou, emocionou, aquilo que é constitutivo de sua identidade, entretanto, não se é isolado e, desse modo, as memórias são também coletivas.

Haveria então memórias individuais e, se quisermos, memórias coletivas. Em outros termos, o indivíduo participa de duas espécies de memórias... De um lado, é no quadro de sua personalidade, ou de sua vida pessoal, que viriam tomar lugar suas lembranças: aquelas que lhes são comuns com outras não seriam consideradas por ele, a não ser sob o aspecto que lhe interessa, na medida em que ele se distingue dela. (HALBWACHS, 1990, p.53).

O presente projeto desenvolveu-se no campo das Performances, pela interdisciplinaridade, na possibilidade de transitar por diversas áreas do conhecimento, como: Arte, Educação, Sociologia e Antropologia. A produção bibliográfica acerca do carimbó não é vasta, tornando-se, assim, um campo fértil para a produção de novos conhecimentos. Contudo, nos últimos anos, principalmente a partir do reconhecimento do Carimbó como Patrimônio Imaterial, tem crescido o número de produções acadêmicas que têm o Carimbó como objeto de pesquisa.

Desse modo, tentar compreender o carimbó, a partir do viés epistemológico das Performances Culturais, é buscar analisar essa manifestação cultural, a partir de uma nova perspectiva que não se encaixa em uma visão engessada e inflexível, mas em uma proposta metodológica interdisciplinar. O carimbó é atravessado por diferentes etnias, saberes, fazeres, rituais, histórias, memórias e processos educativos. Esses atravessamentos nem sempre ocorrem amigavelmente, mas se estabelecem em determinados momentos, por vezes, no conflito, pois trata-se de um objeto complexo e dinâmico.

O carimbó, enquanto herança cultural, não é estático nem preso ao passado, ocorrem,

portanto, diversos atravessamentos, trocas e conflitos. Ele é dinâmico, e vai se resignificando com o tempo, surgindo, assim, novos gêneros. Conforme já abordado, o carimbó do qual trata essa pesquisa é o pau e corda. Esse estilo valoriza os saberes ancestrais, havendo forte preocupação dos mestres em preparar aqueles que darão continuidade a seu legado; o aprendizado se dá por meio da oralidade, da partilha coletiva de saberes, e das vivências; os instrumentos musicais são fabricados artesanalmente; as letras das canções buscam enaltecer a vida do campo, do caboclo, do amor à natureza e a beleza da mulher paraense. As apresentações, em sua maioria, são tidas como lazer do povo local, sendo tocado e dançado nas festas religiosas, casamentos, aniversários e apresentações de ruas.

O Dossiê do Carimbó (IPHAN, 2013) e os estudos de Marcelo Monteiro Gabbay (2012), foram importantes fontes de embasamento para abordar o carimbó. O referido autor é doutor e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Vale destacar aqui, a importância do seu trabalho, em especial sua tese de doutorado: “O Carimbó Marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário” (2012). Além disso, apresenta-se rica oportunidade, para a autora, a presença desse autor em suas duas bancas de defesa (mestrado e doutorado), fator importante, tanto para a compreensão acerca do carimbó, bem como, para o desenvolvimento acadêmico dessa pesquisadora.

Optou-se por pesquisar as memórias dos mestres de carimbó pau e corda, da região nordeste do Pará, buscando, a partir dos estudos do campo das Performances Culturais, a análise e interpretação das vivências e experiências desses mestres; considerando que as relações culturais, a memória e a educação não-formal se atravessam. A autora defende que essas relações se atravessam de maneira mais aprofundada no gênero de carimbó pau e corda. Pois, há aqui, forte preocupação com a memória coletiva que busca, no passado, os ensinamentos dos mestres que ficaram para trás (ancestralidade), garantindo, assim, um futuro que é a formação de novos mestres, e a perpetuação dessa manifestação cultural. A partir dessas relações que se atravessam, considera-se que a memória coletiva recorre ao passado para assegurar o futuro de determinado grupo (carimbozeiros).

A palavra memória é originária do grego “menis” e do latim “memoria”, cujo significado é “aquele que recorda”, embora se considere que a memória, apesar de realizar uma captura de acontecimentos já ocorridos no tempo passado, constituiu-se no tempo presente, sendo, assim, reconstruída e resignificada no aqui e agora. Para Maurice Halbwachs (1990, p.17), não se está sozinho nas lembranças, sendo elas sustentadas nas lembranças de outras pessoas, pois, “outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo. Muito mais, eles me ajudam a lembrá-las: para melhor me recordar, eu me volto para eles, adoto

momentaneamente seu ponto de vista, entro em seu grupo, do qual continuo a fazer parte”.

Desse modo, serão analisadas as memórias individuais e coletivas dos mestres e carimbozeiros, em torno do universo do carimbó. Maurice Halbwachs, sociólogo francês, precursor dos estudos sobre a memória, em sua obra *A Memória Coletiva*, destaca que a memória individual não se constitui isoladamente, mas coletivamente. “Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem freqüentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (HALBWACHS, 1990, p.36). O ser humano é, portanto, um ser social, e suas memórias são simultaneamente individuais e coletivas, elas se constituem nas relações estabelecidas com os grupos de pertencimento, considerando o tempo e os espaços. “[...] Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1990, p.33).

No que concerne à Cultura, defini-la não é nada simples, pois diversas teorias e áreas do conhecimento se empenharam em torno de sua conceituação, não havendo, assim, um único sentido para o termo. No entanto, destaca-se que a cultura tem, em sua origem, uma relação com a terra, sendo a palavra derivada do latim *culturae*, significando “cultivar”, relacionado ao ato de “cultivar a terra”. Portanto, a cultura estaria relacionada com o cultivo dos saberes que foram construídos socialmente.

O termo, na sua forma substantiva, aplicava-se tanto às labutas do solo, a agricultura, quanto ao trabalho feito no ser humano desde a infância; e nesta última acepção vertia romanamente o grego pai-deia. O seu significado mais geral conserva-se até nossos dias. Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo [...] (BOSI, 1996, p.16).

Alfredo Bosi (1996) apresenta a intrínseca relação entre a cultura e a educação, visto que o aprendizado ocorre, durante toda a nossa vida e em coletividade.

Já o pensamento de Stuart Hall (2006, p.11) corrobora para a compreensão de Identidade Cultural, apresentando a identidade do sujeito na Pós-modernidade. Para o autor, o sujeito sociológico vai construindo sua identidade, a partir das relações que, ao longo da sua vida, estabelece com as diferentes culturas, ou seja, a identidade é construída, a partir das relações sociais e culturais que se estabelecem.

Não se podia deixar de falar de um dos momentos importantes da pesquisa, a metodologia adotada, sendo necessárias determinadas escolhas metodológicas que melhor se encaixam nos objetivos da pesquisa. A palavra Método origina-se do grego “*methodos*” que

significa *meta* (por meio de) e *hodos* (caminho). Portanto, trata-se do caminho a ser construído, para alcançar os objetivos da pesquisa. A metodologia não trata de algo a ser aplicado, mas de um processo sistematizado, em construção, um caminho que será percorrido.

Para Fonseca (2002), *metodos* significa organização, e *logos*, estudo sistemático, pesquisa, investigação; ou seja, metodologia é o estudo da organização, dos caminhos a serem percorridos, para se realizar uma pesquisa ou um estudo, ou para se fazer ciência. Etimologicamente, significa o estudo dos caminhos, dos instrumentos utilizados para fazer uma pesquisa científica. (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p.12).

Desse modo, optou-se por uma abordagem qualitativa, visto que essa pesquisa não é quantificável, e necessita de uma análise mais aprofundada para a compreensão do objeto. Por se tratar de um estudo no campo das Ciências Sociais, não seria possível uma compreensão mais aprofundada do objeto apenas com dados quantitativos. Em relação aos objetivos desse estudo, optou-se pela pesquisa descritiva, pois “as pesquisas deste tipo têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno, ou o estabelecimento de relações entre variáveis” (GIL, 2008, p.28). Esse modelo solicita do pesquisador uma delimitação mais precisa do grupo a ser estudado, de modo a compreender o fenômeno, propondo assim a coleta e registro de dados, bem como análise e interpretação dos mesmos.

No que concerne aos procedimentos da pesquisa, foi realizado um estudo de campo, que possibilitou maior aprofundamento da realidade, por meio de observações diretas, entrevistas com os grupos selecionados, vivência com os mesmos e participação em festivais, buscando, assim, melhor interpretação dessa manifestação cultural.

Os estudos de campo apresentam muitas semelhanças com os levantamentos. Distinguem-se destes, porém, em relação principalmente a dois aspectos. Primeiramente, os levantamentos procuram ser representativos de um universo definido e fornecer resultados caracterizados pela precisão estatística. Já os estudos de campo procuram muito mais o aprofundamento das questões propostas do que a distribuição das características da população segundo determinadas variáveis. Como consequência, o planejamento do estudo de campo apresenta muito maior flexibilidade, podendo ocorrer mesmo que seus objetivos sejam reformulados ao longo do processo de pesquisa. (Ibid., p. 57).

Esse estudo de campo foi inspirado nos moldes da pesquisa etnográfica, tendo como embasamento teórico os estudos de Clifford Geertz (2008) que compreende a cultura, a partir de uma visão semiótica, sendo percebida como uma teia de significados. O autor considera a Etnografia como uma descrição densa, pois trata-se de estudar a cultura de determinado grupo social, a partir de coleta de dados, observações, entrevistas, anotações, compreendendo que não basta apenas observar e descrever determinada cultura, mas compreender que esta deve ser lida através dos múltiplos significados.

[...] O ponto a enfatizar agora é somente que a etnografia é uma descrição densa. O que

o etnógrafo enfrenta, de fato — a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados — é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (GEERTZ, 2008, p.7).

Desse modo, busca-se compreender esse objeto, a partir dos múltiplos significados estabelecidos entre os sujeitos, e suas relações culturais e educacionais. O carimbó está presente em todo o estado paraense e, em alguns lugares, essa manifestação cultural é mais acentuada, como: Belém, Ilha do Marajó, Ilha de Maiandeuá, Marapanim, Curuçá, Santarém Novo e Alter do Chão. A região escolhida é, segundo o IPHAN, a que apresentou maior incidência de mestres e grupos do carimbó *pau e corda*. Desse modo, a escolha dos mestres dessa região é justamente por ser um “campo fértil”, em que esses especialistas têm essa manifestação cultural como “hábito”, dominando o ofício com muita naturalidade, enquanto, para manter essa tradição viva, preocupam-se em repassar os seus conhecimentos às futuras gerações. O aspecto formativo vem sendo uma preocupação da autora desde o início dessa pesquisa, ainda no mestrado.

Em relação aos procedimentos metodológicos, iniciou-se um levantamento bibliográfico, acerca da temática trabalhada e dos principais conceitos, de modo a proporcionar embasamento teórico à pesquisa. Os conceitos fundamentais abordados nessa pesquisa são: Performances Culturais, Memória, Educação Não-Formal e Identidade Cultural. Posteriormente, houve a submissão do projeto ao Comitê de Ética¹³, por se tratar de uma pesquisa com seres humanos, necessitando de entrevistas, filmagens e registros fotográficos de todos os participantes. A seleção dos atores sociais da pesquisa deu-se, a partir dos seguintes critérios: reconhecimento no trabalho cultural que realiza em sua localidade; serem todos maiores de idade; fazerem parte do carimbó *pau e corda*; serem moradores da região nordeste do Pará. Os mestres deverão ter, além dos requisitos acima, idade superior a 50 anos, ter um bom tempo de vivência e experiência com o carimbó.

Durante a primeira ida a campo, a autora esteve em algumas vivências, na casa do carimbó em Fortalezinha; reuniu-se, algumas vezes, com o grupo de carimbó *Filhos de Maiandeuá*; percorreu algumas partes da Ilha de Fortalezinha; visitou a residência dos três

¹³ Pesquisa Aprovada pelo Comitê de Ética, com o CAAE: 23748719.1.0000.5083, n.º do Parecer: 3.739.434. Submetido em: 17/10/2019.

mestres nas suas respectivas cidades, sendo a primeira visita em julho de 2019. Esteve também na 43.^a Edição do Festival do Folclore de Curuçá, participando da festa na casa do carimbó em Curuçá. Já iniciando a pesquisa de campo, analisando e registrando, no Diário de Bordo, os aspectos relativos e pertinentes à pesquisa, em relação ao carimbó.

A partir da segunda visita, em janeiro de 2020, após a aprovação do Comitê de Ética, houve o retorno aos mesmos lugares, de modo a realizar as entrevistas com os mestres. Outro fator importante, são as histórias deles, narradas a partir de suas memórias vivas e colhidas nas entrevistas. Os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa foram os recolhimentos dos depoimentos orais dos mestres selecionados, bem como dos integrantes do grupo *Filhos de Maiandeuá*. Suas memórias foram registradas, através de entrevistas semi-estruturadas, em gravação áudio/visual. Compreendendo, assim, a importância da memória e da educação na transmissão de saberes (musicalidade, dança, fabricação de instrumentos), e a notoriedade desses conhecimentos, como fator primordial de continuidade dessa manifestação cultural. Na cidade de Marapanim, a autora esteve pela segunda vez na Escola do Carimbó, tendo a oportunidade de entrevistar o artesão Antônio Carlos Pinheiro Lobo, que falou de todo o processo de fabricação dos instrumentos musicais do carimbó. Durante toda a pesquisa de campo houve conversas, observações, coleta de dados por registros escritos e audiovisuais.

Outro momento da pesquisa se deu nos “barracões”, lugar onde os mestres e aprendizes se juntam, para tocar os instrumentos, ensaiarem, brincarem, entre outras atividades, havendo também, a participação da autora nos momentos formativos. Sendo, portanto, um lugar significativo onde a educação não-formal acontece. O intento foi uma descrição densa desses momentos formativos, a saber: observações e anotações no Caderno de Campo; entrevistas com os mestres e aprendizes que participam dessas etapas de transmissão dos saberes; gravações (áudio/visual), buscando, dessa forma, alcançar os objetivos propostos pela pesquisa.

Posteriormente, tendo por base as leituras teóricas, acerca da relação entre o carimbó e educação; as entrevistas e observações realizadas; os dados coletados, através de registros escritos, das gravações, filmagens e participações em apresentações performáticas desses grupos, em diversos locais, buscou-se uma análise sistemática dos dados, a fim do desvelamento da problemática. Foi realizado um documentário, acerca do relato de vida desses mestres, bem como da importância do carimbó para os mesmos, abordando temas, como memória, identidade cultural e educação não-formal. Foi considerada, portanto, a notoriedade dessa pesquisa, tanto para o campo das Performances Culturais, bem como para outras áreas do conhecimento; destacando a importância dessa manifestação cultural para o povo paraense, além de reconhecer o trabalho dos mestres e carimbozeiros que, desenvolvendo um importante

papel político, social e cultural, garantem a continuidade desse bem imaterial para a posteridade.

No primeiro capítulo, fez-se uma apresentação do carimbó, enquanto performance, levando-se em conta as suas múltiplas facetas, bem como observando seu significado na cultura paraense. A música e a poética nas letras que refletem o cotidiano da dança, do lazer e das brincadeiras, sem deixar de lado a religiosidade e o trabalho, de uma parcela de carimbozeiros, que busca a sobrevivência, sem abrir mão de suas heranças culturais.

No segundo capítulo, a partir da memória dos mestres carimbozeiros, foi analisada a importância dessa manifestação cultural para a constituição da identidade cultural paraense. Dessa forma, descrevendo os momentos importantes de suas trajetórias e experiências com o carimbó, os momentos de resistência, principalmente durante o processo de patrimonialização dessa manifestação cultural, no qual dois dos mestres entrevistados participaram ativamente, lutando para que a mesma viesse a se tornar um bem imaterial pertencente a todos.

No terceiro capítulo, foram abordados os aspectos educacionais presentes no carimbó. Desse modo, foi analisada a importância da educação não-formal no processo de transmissão de saberes. Destacando, assim, os aspectos observados durante a pesquisa de campo, sobre o processo formativo nos barracões de carimbó, nas conversas informais, nas entrevistas com os mestres e em outros momentos formativos de vivência com o universo do carimbó. Portanto, serão pontuados os aspectos educacionais e sua importância para a continuidade do carimbó.

Ainda, no capítulo 3, foi abordado o potencial feminino no carimbó, com destaque para os diversos papéis que as mestras e carimbozeiras exercem no carimbó pau e corda. Embora tenham sido realizadas três viagens a campo, não houve muito sucesso em aprofundar esse ponto, justificado pelas dificuldades de acesso a algumas localidades e de comunicação, durante a pesquisa de campo. Na última viagem, em dezembro de 2021, a autora foi acompanhada e assessorada pelo Mestre Manoel, que se dispôs de bom grado promover um encontro com as *Sereias do Mar*, em um vilarejo próximo à cidade de Marapanim, na região nordeste do Pará. Apesar de ter percorrido diversas localidades na região nordeste e de ter tentado diversos contatos (via *WhatsApp*, telefone, *Facebook*, *Instagram*), não se conseguiu encontrar nenhuma mestra pessoalmente. Além de ser escasso o número de mestras, algumas moram em regiões de difícil acesso e comunicação, inviabilizando o encontro com as mesmas. Foram apontadas, aqui, as dificuldades encontradas durante a pesquisa, o que levou a autora à opção em abordar sobre a importância e a resistência das mestras e carimbozeiras, por meio de pesquisas bibliográficas, em especial consulta aos diversos artigos de Roberta Pinheiro Mendes, que defendeu sua dissertação, em 2021, intitulada *Feminino Pau e Corda na Amazônia: as sereias*

de Vila Silva tocadoras de carimbó. Ainda foi ressaltado que, durante a pandemia, houve a oportunidade de uma conversa pelas redes sociais com a pesquisadora Roberta Mendes.

Nas Considerações finais deixa-se o registro sobre o fato de o presente trabalho, por se tratar de um estudo interdisciplinar, trazer ricas contribuições para o campo das Performances Culturais, bem como, para diversas áreas do conhecimento, tais como: Educação, História, Sociologia, Antropologia, Museologia, dentre outras. Desse modo, destaca-se a notoriedade do Carimbó, como uma manifestação cultural ancestral, reconhecida como um bem imaterial, pertencente à humanidade. Evidencia-se também, a importância do reconhecimento dos mestres e carimbozeiros, em relação ao seu papel social, político, educacional e cultural, na transmissão dos conhecimentos para as gerações futuras. Eles, por sua vez, são portadores de grandes saberes e, na sua prática cultural, transmitem os seus conhecimentos para as futuras gerações.

CAPÍTULO 1

1 O CARIMBÓ *PAU E CORDA*

1.1 AS PERFORMANCES DO CARIMBÓ - SUAS MÚLTIPLAS FACETAS

CARIMBÓ NO MATO

Eu fui no mato morena
fui tirar cipó
muito longe ouvi um batuque
parecido um carimbó (bis)

Eu vou de banda, de banda, de banda
eu vou de lado, de lado, de lá
eu fiquei só
dançando no mato carimbó.
(Pinduca, 1999).

A palavra carimbó é de origem indígena, etimologicamente significa *Curi* (pau) *Mbó* (oco furado), nome de um instrumento musical de percussão, utilizado nas rodas de carimbó. O carimbó é uma manifestação cultural paraense, reconhecida como um bem intangível, expressando, nesse sentido, saberes, práticas culturais, celebrações e ofícios. O carimbó possui ainda algumas nomenclaturas, visto que também é conhecido como *zimba*, *corimbó* ou *curimbó*, nome do tambor, feito do tronco de madeira, apanhado nas matas e mangues da região. O carimbó surgiu da interação cultural dos povos originários, e de outros povos que habitaram a região amazônica (IPHAN, 2013,p.14). Na convivência desses povos, ocorreu a junção de suas religiões, músicas, danças e brincadeiras que contribuíram para o surgimento dessa tradição cultural tão significativa na região amazônica.

O curimbó, que dá nome à essa manifestação cultural, trata-se de um tambor, feito a partir de um tronco de madeira, escavado, em formato cilíndrico, coberto, em uma das pontas, com pele de animal, muitas vezes couro bovino ou de veado. Durante uma apresentação de carimbó, geralmente são utilizados dois ou três curimbós. Esses tambores medem cerca de um metro e meio de comprimento, por aproximadamente 30 cm de diâmetro, porém, existem outros curimbós menores. Os percussionistas, em grande maioria para tocá-los, sentam-se sobre os mesmos e utilizam as mãos, para emitir sons (Figura 10), já os curimbós pequenos, são colocados no colo dos tocadores (Figura 11).

FIGURA 10: BATENDO CURIMBÓ: CASA DO CARIMBÓ - FORTALEZINHA/PA.



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

FIGURA 11: CURIMBÓ TAMANHO MENOR (MESTRE ANILO).



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

O curimbó é considerado pela maioria dos carimbozeiros como o principal instrumento musical do carimbó, dotado de todo um simbolismo, sendo possível perceber uma relação intensa entre esse instrumento e o tocador, observada pelo corpo daquele que toca. Esse objeto é, ao mesmo tempo, comunicacional e instrumento de socialização, pois, quando se inicia a batucada, as pessoas começam a se reunir, sendo esse artefato o próprio convite para a “vivência”¹⁴. Ao ser tocado, ele chama para a dança, despertando para a aprendizagem (tocar); envolve a todos nessa brincadeira, transmitindo intensa alegria.

É um instrumento confeccionado, manualmente, pelos artesãos especialistas em fabricação de curimbó. O artesão, na maioria das vezes, participa de todo o processo de

¹⁴ Termo empregado pelos carimbozeiros para designar os momentos em que as pessoas se reúnem para tocar, cantar, dançar e socializar. Momento de experienciar a brincadeira.

construção desse artefato musical, que vai desde escolher a madeira na mata; passa pela escavação do tronco; o preparo do couro para fixá-lo no tambor; e a pintura do mesmo. Marcello Monteiro Gabbay (2012) destaca a importância da notoriedade que esse instrumento musical tem para o carimbó, comparando-o com outros instrumentos musicais e suas determinadas culturas.

O curimbó foi para o Pará o que o alaúde foi para a cultura árabe na Idade Média, assim como a cítara para os gregos e a flauta de bambu para os chineses, ou seja, o instrumento portador de uma linguagem que reflete e representa sonoramente a vida de determinado povo ou comunidade. [...] Assim como o alaúde vinha então instaurar a escala musical árabe, de forma que aquele timbre remeteria sempre à simbologia oriental semita, o curimbó veio instaurar a base percussiva grave, além de outros códigos, como a forma de tocar montado sobre o tambor e as próprias figuras rítmicas, hoje identificadas como “levadas” de carimbó e lundum, como código descritivo e narrativo da vida do paraense e, de forma especial, dadas as circunstâncias geográficas, do marajoara. (GABBAY, 2012, p.23).

A compreensão acerca do carimbó é múltipla e complexa, visto que o mesmo apresenta muitas especificidades, pois trata-se de um instrumento musical de percussão; uma dança com indumentárias específicas; música com instrumentos específicos (curimbó, maraca, banjo e milheiro); letras musicais que lembram o estilo de vida das pessoas que residem no campo, do amor à natureza; trabalho como fonte de renda; lazer local onde os brincantes dançam, cantam, tocam e se divertem; religiosidade em homenagem a São Benedito (santo negro-padroeiro do carimbó) e alguns rituais de pajelança; resistência política pela valorização e preservação dessa tradição ancestral. Desse modo, a compreensão do que é o carimbó não pode ser vista de forma unilateral, e sim por um olhar multifacetado, percebendo sua amplitude.

No que tange à gênese do carimbó, não se pode delimitar com precisão o seu surgimento, em relação a uma data ou localidade específica, pois os documentos históricos não são suficientes para delimitar com precisão a sua origem. Os poucos registros encontrados apontam que ele teria surgido na Ilha do Marajó; porém, há relatos do seu aparecimento na mesma época em regiões distantes e isoladas, como a região do Salgado, localizada no nordeste do Pará. Embora haja registros de que essa tradição tenha surgido no século XVII, na região amazônica.

Grande parte dos registros apresenta o carimbó como uma invenção dos negros escravos que habitavam esta parte da Amazônia no século XVII. De acordo com estas considerações, teria ocorrido uma junção do ritmo/dança com elementos da cultura indígena e europeia, dando origem a uma manifestação singular, representada hoje pelos grupos que se espalham como miríades por vários municípios do Estado do Pará, sobretudo, os localizados no litoral norte de seu território (IPHAN, 2013, p.24).

Marcello Gabbay (2012, p.57), em sua tese, destaca que o carimbó em sua origem era brincado nos terreiros das fazendas da Ilha do Marajó, onde “o povo” se reunia para se divertir, sendo, portanto, uma forma de amenizar a vida sofrida que levavam.

Em relação ao carimbó, especificamente, existem poucos registros históricos sobre sua

formação, e sua trajetória é dispersa”. O “povo”, aqui destacado, refere-se a pessoas comuns, com baixo poder aquisitivo, sem escolarização, sendo eles, em sua maioria: negros escravizados, vaqueiros, pescadores, agricultores e donas de casa. O carimbó, portanto, foi criado pelo povo, que buscava, por meio dessa manifestação cultural, a diversão, diminuindo assim o sofrimento diário. Sendo, portanto, considerado cantiga de trabalho (GABBAY, 2012, p.321) (Fonte?), pois, em meio às labutas diárias nos roçados, nas pescarias, nas casas de farinhas, ele era cantando, o próprio trabalho era fonte de inspiração para as composições dos carimbozeiros; brincar carimbó estava atrelado ao trabalho, essa manifestação cultural até os dias atuais é fonte de lazer do povo paraense.

Vicente Salles (1971), em seu livro *O negro no Pará: sob o regime de escravidão*, discorre sobre o lazer dos escravizados, no qual seus senhores lhes concediam alguns momentos de folga, de modo a garantir a produtividade. As folgas eram em grande parte nos dias de domingo e “dias de santos”. Os negros escravizados aproveitavam esses raros momentos livres de trabalho pesado, para se divertirem, tocarem seus tambores, dançarem, socializarem entre si, sendo o carimbó, para eles, um momento de lazer. O autor ressalta ainda que boa parte da poética presente nas músicas de carimbó faziam referência aos trabalhos e a vida cotidiana do povo paraense, “na dança mais característica da zona litorânea do Pará, o Carimbó, de indiscutível procedência africana, os versos da cantoria estão quase sempre aludindo às atividades dos trabalhadores da região” (SALLES, 1971, p.187).

Conforme mencionado, acerca da imprecisão documental da gênese do carimbó (IPHAN, 2013, p.80), diante desses lapsos locais e temporais, no que tange às fontes documentais, recorre-se às memórias dos que vivenciam essa manifestação cultural, recebendo dos seus antepassados esse legado cultural. Foram contadas diversas histórias acerca do carimbó, em diferentes municípios paraenses. Por essa razão, todos os autores pesquisados concordam que o carimbó é um traço da cultura paraense, e sua gênese abrange a contribuição dos povos que habitaram a região Amazônica.

Falar da história do carimbó no Pará não é possível sem recorrer a diversas versões contadas pelos sujeitos que dançam, cantam, tocam e constroem instrumentos musicais. São eles que se debruçam sobre o passado construindo relatos a partir da seleção de dados de referência para a manifestação. Essas referências da memória, ora remetidas por experiência de vivência do narrador, ora como memória herdada são reconhecidas pelo grupo social. A memória é contada a partir do presente, a história é construída por reminiscências próprias ou herdadas, por apropriação do que é aceito pelo grupo, por leitura de trabalhos acadêmicos. Cada vez que se olha para o passado se introjeta nele desejos, sentimentos, convicções. Existem sempre aspectos comuns, de encontros; são os elementos constitutivos da memória. São eles os pontos de referência da memória comungados pela coletividade que reforça a coesão social e a identidade de grupo. (IPHAN, 2013, p.80).

O carimbó é reconhecido, desde setembro de 2014, como Patrimônio Imaterial Brasileiro¹⁵, registrado no livro de Registro das Formas de Expressão, e exprime a identidade do povo paraense, pois expressa o estilo de vida; a visão de mundo; a forma de socialização entre eles; os trabalhos realizados no dia a dia; a religiosidade presente nessa região; e o sentimento de pertencimento. Desse modo, o carimbó se constitui, enquanto Performance Cultural, por ser uma manifestação cultural complexa repleta de significados.

O campo de pesquisa em performances culturais é novo, e em construção, pois foi a partir de meados de 1990 que essa área do conhecimento cresceu e se consolidou no país, como um campo fértil de novas pesquisas com abordagem interdisciplinar. As Performances culturais dialogam com diversas áreas do conhecimento para compreender determinado objeto. Portanto, uma Performance Cultural ocorre no momento em que um determinado evento cotidiano; uma apresentação artística; um rito; uma imagem; uma experiência; dentre outros, solicita um olhar diferenciado ou uma análise mais aprofundada. Trata-se, portanto, de enxergar um fenômeno cultural com um olhar de “estranhamento”. Esses estudos assumem novas configurações, que não mais se encaixam nos paradigmas cartesianos. E sim, buscam compreender os diversos fenômenos e objetos estudados a partir dos conhecimentos científicos tradicionais, e suas relações estabelecidas pelas vivências, experiências, memórias, interações e sensibilidades.

As performances culturais são formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações revelando aquilo não evidenciado pelos números, entrevistas, mas atingidos plenamente pela experiência, pela vivência, pela relação humana, pelo afeto na obra e da obra como o queriam Langer/Geertz. O reconhecimento desta atividade dinâmica e polissêmica como um outro marco de análise e conhecimento determina assim um diferente ponto de exame para a observação e a interpretação, apresenta novos paradigmas na construção do discurso constitutivo destes atos e de seus agentes. (CAMARGO, 2013, p.4).

Como já referido, os estudos no campo das Performances Culturais começam a ganhar força no Brasil, a partir de uma nova visão epistemológica, distanciando-se do saber fragmentado, em que, individualmente, cada área do conhecimento busca compreender o seu objeto de estudo isoladamente, a partir de suas teorias e métodos próprios. No entanto, essa separação disciplinar não tem dado conta da complexidade da realidade, necessitando da colaboração entre as diferentes áreas do conhecimento.

Na metade do século XIX, surgem novas propostas de cooperação entre as disciplinas que buscam resolver a falta de diálogos entre elas. Essas propostas são denominadas de interdisciplinar e/ou transdisciplinar e, como forma de diálogo entre as áreas do conhecimento,

¹⁵ Portal do IPHAN. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/#:~:text=O%20Carimb%C3%B3%20foi%20inscrito%20no,Patrim%C3%B4nio%20Cultural%20Imaterial%20do%20Brasil> Acesso em: 21/06/2020.

começam a ser discutidas em universidades, inclusive com a criação de alguns núcleos de pesquisa nessa área. Dessa forma, por meio dessa discussão, surgem novas formas de conhecer a realidade, compreendendo o conhecimento, a partir do diálogo entre as disciplinas.

Luciana Hartmann e Esther Langdon (2020) apontam a representatividade que os estudos no campo das Performances Culturais têm alcançado, em um panorama nacional, podendo ser constatado, a partir do crescimento das produções acadêmicas, como dissertações, livros, periódicos, dentre outros.

Seu crescimento foi impulsionado em grande parte pelo retorno de pesquisadores de seus estágios de formação no exterior e pode ser constatado no surgimento de núcleos de pesquisa em universidades e na frequência, como veremos a seguir, de grupos de trabalho (GTs) em congressos de ciências sociais voltados para a discussão da relação entre performance, arte, identidade e sociedade. Todo esse movimento, a nossa “virada performativa”, tem como forte característica a interdisciplinaridade, possivelmente alimentada pelas especificidades dos objetos em questão e de seus respectivos interlocutores (HARTMANN; LANGDON, 2020, p.4).

Portanto, esse crescimento também pôde ser percebido pelas discussões teóricas estabelecidas em grupos de trabalhos, congressos, seminários, encontros acadêmicos e grupos de pesquisas. Outro ponto que merece destaque é a aprovação, em 2011, do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, na Universidade Federal de Goiás, sendo esse o único da América Latina com um viés interdisciplinar. Esse programa integra diversos professores e alunos de variadas áreas do conhecimento (Sociologia, Antropologia, Museologia, Arte, História, entre outras). Desse modo, as pesquisas realizadas são as mais variadas possíveis, em que os pesquisadores buscam compreender os seus objetos de estudo, a partir de diversas vertentes, ampliando, nesse sentido, a percepção dos mesmos. A importância desses estudos, no Brasil, foi analisar as performances (ritos, música, dança, imagens, ações cotidianas e outras), a partir de um olhar da própria cultura, compreendendo-as em suas diferentes camadas.

Ao analisar o carimbó, enquanto performance, percebe-se que esse se mostra de diversas maneiras, visto que as várias camadas que o integram, não se manifestam isoladamente, mas de forma complementar. No entanto, para haver um entendimento mais aprofundado do mesmo, é necessário um olhar, a partir de suas especificidades, para ter melhor compreensão do todo. Nesse capítulo, o carimbó encontra-se apresentado em diferentes ângulos. Contudo, ao expor o carimbó em partes, não se trata de fragmentar o objeto, mas de tentar compreendê-lo por diferentes vertentes. Desse modo, buscou-se analisar o carimbó, enquanto manifestação popular paraense: música, dança, lazer, religiosidade e trabalho.

1.2 O CARIMBÓ NA CULTURA POPULAR PARAENSE

Lev Semyonovich Vygotsky (1934 apud VERONESI *et al*, 2005), ao desenvolver a sua

teoria denominada “Psicologia Sócio-Histórico-Cultural”, também conhecida como “Sócio-Interacionista”, compreende que o ser humano é um ser cultural. Ele interage com os outros, com os objetos e com o meio cultural, sendo que essa interação se dá através da linguagem. Desse modo, existe uma grande proximidade entre Cultura e Educação. Para esse psicólogo, ninguém vive isolado, somos seres sociais e estamos em constante interação. O ser humano, portanto: produz cultura; através da linguagem ele se comunica, produz e negocia sentidos; compartilha e amplia novos saberes.

De acordo com a teoria sócio-histórico-cultural de Vygotsky, a origem das mudanças que ocorrem no homem, ao longo do seu desenvolvimento, está vinculada às interações entre o sujeito e a sociedade, a cultura e a sua história de vida, além das oportunidades e situações de aprendizagem. Para o desenvolvimento do indivíduo, as interações com os outros são, além de necessárias, fundamentais, visto que esses são portadores de mensagens da própria cultura. Nesta interação, o papel essencial corresponde aos signos e aos diferentes sistemas semióticos que, do ponto de vista genético, têm primeiro uma função de comunicação e logo uma função individual. Começam a ser utilizados como instrumentos de organização e de controle do comportamento individual, o que significa que as FPS não poderiam surgir e constituir-se no processo do desenvolvimento sem a contribuição construtora das interações sociais. O indivíduo integra em história e em sua cultura, as de seus antepassados que se caracterizam como peças importantes na construção de seu desenvolvimento, por meio das experiências, situações, hábitos, atitudes, valores, comportamentos e linguagem daqueles com quem interage. Este não é um processo determinista, uma vez que o indivíduo participa ativamente da construção de seu círculo de interações, modificando-o e provocando transformações neste contexto. (VERONEZI; DAMASCENO; FERNANDES, 2005, p.539).

O ser humano é, portanto, um ser de cultura. No entanto, não é simples definir a cultura, visto que muitos autores e correntes teóricas se debruçaram na apreensão do seu significado e conceituação. Para o “senso comum”, o conceito de cultura está relacionado à escolarização, ou seja, quanto mais diplomas a pessoa possui, mais cultura ela tem. Ocorre que esse conceito não é apropriado, pois todo ser humano dispõe de cultura, em qualquer sociedade, seja ela letrada ou não. Desse modo, entende-se que não existe uma cultura que seja superior a outra, elas apenas diferem entre si.

Roque de Barros Laraia (2001), em seu livro *Cultura: um conceito antropológico*, desenvolveu uma reflexão sociológica acerca da cultura, apresentando o conceito desta, a partir da visão de diversos autores e suas correntes teóricas. A definição do conceito de cultura, a partir do viés antropológico e segundo esse antropólogo brasileiro, foi cunhada pela primeira vez por Edward Burnett Tylor, um antropólogo britânico. Ele compreendia a cultura, a partir das teorias evolucionistas, buscando, de forma empírica, compreender as diferenças culturais dos povos, por meio da comparação das raças. Logo, explica a diversidade humana, por meio dos processos evolutivos do darwinismo social, sendo que, nessa equiparação, estava, em um polo, a cultura eurocêntrica, como referência de cultura elevada e, em outro polo, as culturas

consideradas diferentes, tidas assim como menos evoluídas, mas que estariam em processo de desenvolvimento, sendo a cultura dos ditos povos “primitivos”.

Tylor procurou, além disto, demonstrar que cultura pode ser objeto de um estudo sistemático, pois trata-se de um fenômeno natural que possui causas e regularidades, permitindo um estudo objetivo e uma análise capazes de proporcionar a formulação de leis sobre o processo cultural e a evolução. (LARAIA, 2001, p.30).

Para Tylor (1871 apud LARAIA, 2001), a desigualdade cultural existente entre as raças se dava a partir de um processo evolutivo que acontecia por estágios, cabendo, portanto, à Antropologia estabelecer critérios que situavam em que grau de evolução aquela determinada raça estudada se encontraria. Essa teoria foi amplamente difundida, e contribuiu significativamente para o etnocentrismo, que compreende que determinados grupos étnicos, raças e costumes são mais importantes que outros. Essa visão estabelece desigualdade cultural, não considerando a diversidade, mas afirmando que algumas culturas seriam mais desenvolvidas que outras, tendo a cultura europeia como referência de civilização, enquanto as demais seriam consideradas selvagens e bárbaras, mas que se encontrariam em processo evolutivo. A partir desse pensamento biologizante, tentava-se também justificar as diferenças culturais entre as pessoas, comparando os sexos e justificando que os genes masculinos seriam mais evoluídos que os femininos. Portanto, por intermédio dessa teoria denominada evolucionismo social, acreditava-se em uma raça superior, desconsiderando assim as diferenças culturais.

O antropólogo alemão Franz Boas (1964 apud LARAIA, 2001), um estudioso das ciências humanas, contrapõe-se ao pensamento biologizante do antropólogo britânico. Enquanto o evolucionismo cultural de Tylor acreditava que a cultura passaria por um processo de estágios, saindo da selvageria para a barbárie e da barbárie para a civilização, Franz Boas registra outra visão. Ao desenvolver sua pesquisa, convivendo com esquimós na ilha de Baffin no Canadá, por meio do seu método de trabalho de campo e através da observação participante, ele define não haver estágios de evolução cultural, mas há culturas diferentes, criticando assim o empirismo desse método comparativo, proposto por Tylor. Para Boas, deveriam ser analisados os estudos históricos das culturas dos diversos povos, para tentar compreender tais diferenças. Ele reconhece que não há, portanto, culturas superiores e inferiores, e sim culturas diferentes. Sua teoria foi de suma notoriedade, para superar a teoria biologizante predominante à época, bem como compreender a diversidade cultural, a partir das suas diferenças e especificidades, considerando a importância da diversidade cultural.

São as investigações históricas — reafirma Boas — o que convém para descobrir a origem deste ou daquele traço cultural e para interpretar a maneira pela qual toma lugar num dado conjunto sociocultural. Em outras palavras, Boas desenvolveu o

particularismo histórico (ou a chamada Escola Cultural Americana), segundo a qual cada cultura segue os seus próprios caminhos em função dos diferentes eventos históricos que enfrentou. A partir daí a explicação evolucionista da cultura só tem sentido quando ocorre em termos de uma abordagem. (Ibid., p.36).

Outro antropólogo importante foi Alfred Louis Kroeber, também citado por Laraia (2001), escrevendo um artigo intitulado “O Superorgânico”, em que apresenta a diferença entre o orgânico e o cultural. Para esse antropólogo estadunidense, “o orgânico” seria aquilo que é hereditário, em que não há intervenção prévia do ser humano, ou seja, aquilo que nos é biológico por meio da transmissão dos caracteres genéticos. No entanto, a cultura é uma atividade criadora do ser humano, que ocorre por meio da aprendizagem. Para esse autor, o sujeito é um ser superorgânico, possuidor de cultura, sendo, portanto, essa característica que o diferencia dos animais, visto que sua capacidade criadora é capaz de transformar a natureza, a partir das suas necessidades.

A preocupação de Kroeber é evitar a confusão, ainda tão comum, entre o orgânico e o cultural. Não se pode ignorar que o homem, membro proeminente da ordem dos primatas, depende muito de seu equipamento biológico. Para se manter vivo, independente do sistema cultural ao qual pertença, ele tem que satisfazer um número determinado de funções vitais... Os seus comportamentos não são biologicamente determinados. A sua herança genética nada tem a ver com as suas ações e pensamentos, pois todos os seus atos dependem inteiramente de um processo de aprendizado. (LARAIA, 2001, p. 37).

Além desses teóricos, apresentados por Laraia (2001), existem outros contemporâneos que se debruçaram em compreender a cultura; no entanto, sua conceituação e sua interpretação tornam-se disponíveis, a partir de diversos campos do saber e de diferentes visões. A cultura abrange, em simultâneo, os bens tangíveis que podem ser percebidos, a partir da materialidade dos objetos produzidos pelo ser humano, enquanto os bens intangíveis são as produções humanas que não possuem natureza material, mas apresentam estimado valor simbólico. A cultura, portanto, é a forma na qual o ser humano se relaciona com a natureza, com os outros e com o ser transcendente.

Considerando a amplitude da compreensão do que é cultura, Alfredo Bosi, um historiador da literatura brasileira, em sua obra *A Dialética da Colonização*, apresenta a etimologia dessa palavra, bem como a sua relação com a terra, visto que o termo deriva do latim “*culturae*”, significando “cultivar”, relacionado ao ato de “cultivar a terra” ou “aquele que cultiva”. Desse modo, a cultura seria compreendida como o cultivo dos conhecimentos, socialmente, construídos pela humanidade. Bosi apresenta a relação entre a terminologia da palavra, seu significado e a relação intrínseca entre cultura e educação.

De *cultum*, supino de *colo*, deriva outro participio: o futuro, *culturus*, o que se vai trabalhar, o que se quer cultivar. O termo, na sua forma substantiva, aplicava-se tanto às labutas do solo, a agri-cultura, quanto ao trabalho feito no ser humano desde a

infância; e nesta última acepção vertia romanamente o grego *paideia*. O seu significado mais geral conserva-se até nossos dias. Cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo [...] *Paideia*: ideal pedagógico voltado para a formação do adulto na polis e no mundo. (BOSI, 1996, p.16).

Cultura e educação estão intrinsecamente relacionadas, visto que a transmissão cultural ocorre por meio da educação, seja ela institucionalizada ou não, intencional ou não. Não existe uma única cultura, mas inúmeras, e diferenciadas entre si. No entanto, a educação institucionalizada acadêmica fez uma separação entre a cultura erudita e a cultura popular. Sendo que a primeira seria a cultura da elite, com alto grau de sistematização, investigação teórica, em sua maioria desenvolvida no meio acadêmico. A cultura popular é mais livre sem rigidez na forma, produzida pelo povo, não sistematizada, às vezes complexa, mas sendo esta de fácil acesso, enquanto sua transmissão se dá por gerações.

Peter Burke (1990), um historiador inglês, especialista em Idade Moderna, apresenta grande contribuição acerca da Cultura Popular, em seu livro “Cultura Popular na Idade Moderna”. O período de delimitação em sua obra corresponde aos anos de 1500 a 1800. Ao realizar a sua análise, ele percebe que esse contexto histórico correspondia a um período de rápidas e profundas transformações sociais, em todas as áreas. A partir dessas ocorrências de mudanças sociais, surgiu uma preocupação da elite intelectual em registrar a cultura popular, antes que ela desaparecesse. Compreende-se, portanto, que não há uma data precisa do surgimento da cultura popular, pois o ser humano produz cultura desde os primórdios, sendo que a cultura popular é aquela criada pelo povo e transmitida por gerações. No entanto, foi nesse período histórico que ela despertou grande interesse da elite intelectual, havendo assim uma forte preocupação de se conhecer e registrar as culturas populares.

Foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional estava justamente começando a desaparecer, que o "povo" (o *folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Os artesãos e camponeses decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas estórias. (BURKE, 1990, p.19).

O interesse da elite pela cultura popular fez com que as “altas classes” participassem da cultura popular, por meio das festas, religiosidade, canções, poemas, teatros e histórias orais. No entanto, o “povo” não participava da cultura da elite, não frequentava os palácios, as festas, e os lugares específicos para a sua realização, sendo reservados somente para a alta classe. Burke (1990) cita, em sua obra, alguns intelectuais que foram grandes difusores da cultura popular, sendo eles: Johann Herder, um filósofo, jornalista e escritor alemão; os irmãos Grimm, dois irmãos, também alemães, poetas e escritores, responsáveis por coletarem os clássicos

contos populares conhecidos por gerações. Durante esse período, esses irmãos percorriam as aldeias, indo de casa em casa, coletando e registrando os contos, as histórias e as canções do povo. A cultura popular, que antes era transmitida apenas por meio da oralidade, passa a ter o reconhecimento e ganhar a atenção e o gosto da elite. As ideias de J. Herder e dos Irmãos Grimm tiveram enorme influência, surgindo inúmeras coletâneas de canções e contos populares.

A cultura popular surge, a partir da transmissão dos conhecimentos, em sua maioria por meio da oralidade ou troca de experiências. O carimbó, enquanto tradição cultural, criado a partir das trocas de experiências de diversos povos, foi repassado e transmitido por gerações. Ele se mantém vivo há mais de um século, por meio das memórias e da transmissão dos saberes. O carimbó, enquanto manifestação popular, também passou por um processo de “redescoberta”, embora repleto de tensões, pois, em um determinado período histórico, foi marginalizado e reprimido pelo código de ética e posturas, ao ser considerado como manifestação cultural pervertida e inferior. No entanto, ele resistiu, mantendo-se vívido até os dias atuais.

Ocorre que houve um momento em que os carimbozeiros, além de boa parte da sociedade, começaram a perceber que grandes mestres estavam morrendo, e que os músicos, dançarinos e artesãos já se encontravam em idades avançadas. Isso gerou uma conscientização por parte dos carimbozeiros e da sociedade civil de se unirem em prol de um objetivo comum (IPHAN, 2013, p.17). Eles buscavam preservar essa manifestação e despertar o interesse das novas gerações em dar continuidade à mesma. Conforme explica o mestre Manoel, do *Grupo de Carimbó Uirapuru*, sendo ele um dos engajados no movimento de Patrimonialização do Carimbó, e representante da comunidade carimbozeira na região do Salgado paraense.

Eu fiquei preocupado, eu olhei para um lado e outro, no grupo Uirapuru, e agora, eram só pessoas idosas. Olhava para outro grupo, somente pessoas idosas, não via crianças, não via jovens envolvidos, menos de 15, assim pessoas de 15, 16 anos, não tinha envolvidos no carimbó. Só eram pessoas idosas, dançarinos, dançarinas, eram os músicos, só pessoas idosas, de 50, 40 para cima, pessoas nessa idade. Não via os jovens envolvidos. Então, se tu não vês os jovens envolvidos, qual é a tendência? Acabar. Então, porque eu criei a escola de carimbó (informação verbal¹⁶).

Em um movimento de resistência coletiva, os carimbozeiros, parte da população e de pesquisadores começaram a se unir, reunir, discutir e fomentar propostas para a patrimonialização do carimbó (IPHAN, 2013, p.17). Durante esse período, pouca literatura havia sido escrita, necessitando, assim, de investigação das memórias dos grandes mestres e carimbozeiros. Essas ideias passaram a ser refletidas e discutidas em 2005, durante o *IV Festival*

¹⁶ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

de Carimbó (*Fest-Rimbó*)¹⁷, na cidade de Santarém Novo, no estado do Pará. Já em 2006, a partir dos debates suscitados no *IV Fest-Rimbó*, organizou-se a “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, movimento que foi sendo amplamente difundido, passando a agregar grupos de carimbozeiros, pesquisadores e entusiastas. Nesse movimento, houve inúmeras reuniões, debates, festivais, palestras e encontros, objetivando fomentar e iniciar o inventário para tornar o carimbó Patrimônio Nacional.

Posteriormente, “Em 2008, as associações culturais Irmandade de Carimbó de São Benedito (Santarém Novo); Raízes da Terra; Japiim e Uirapuru (de Marapanim) formalizaram o pedido de registro do carimbó, junto ao IPHAN (Superintendência do Iphan no Pará)” para reconhecê-lo como um bem intangível. O carimbó está presente e espalhado em várias regiões do Pará; porém, devido à grande extensão territorial desse estado, tornou-se inviável percorrer e coletar registros de todos os grupos existentes. Como metodologia de pesquisa foi necessário dividir o Pará em mesorregiões, sendo elas: nordeste paraense, região metropolitana de Belém e Marajó. Já “[...] no início do ano seguinte teve início o levantamento preliminar do carimbó no Estado do Pará, que ao seu término (2010) abarcou 32 municípios e 107 localidades”, sendo realizadas 407 entrevistas em dezenas de municípios (IPHAN, 2013, p.17).

Essa “redescoberta” e a patrimonialização do mesmo fez com que os pesquisadores, intelectuais, músicos, folcloristas e empresários buscassem maior contato com o carimbó. Com a maior visibilidade dessa manifestação cultural, essas pessoas passaram a realizar entrevistas, filmagens, a se reunirem com mestres e carimbozeiros, com objetivos diversos, sendo alguns deles: ampliação do conhecimento no meio acadêmico; interesse e admiração por essa manifestação; curiosidade e “exploração” cultural, por meio da Indústria Cultural.

Durante a presente pesquisa de campo, a autora deparou-se com alguns mestres que se recusaram a participar da mesma. Ela percebeu que, alguns deles, sentiam-se incomodados em conversar e dar entrevista, indicando, assim, um clima de desconfiança. Notar esse fato, suscitou, por parte da autora, algumas inquietações, tais como: por que, alguns mestres se sentiram incomodados em participar da pesquisa? O que estava gerando esse sentimento de desconfiança? Por que alguns não aceitavam nem mesmo conversar sobre o carimbó? Estava presente ali um conflito, que solicitava um olhar diferenciado para o fato.

Um dos mestres entrevistados, mesmo apresentando inicialmente um sentimento de

¹⁷ Fest-Rimbó, foi o primeiro festival de Carimbó. Criado em 1990, por moradores, sindicatos e centros comunitários. Sua primeira edição foi em 2012. Festival que tem por finalidade valorizar essa manifestação paraense; divulgar e conhecer novos talentos de Carimbó; e foi palco inicial das discussões de patrimonialização do Carimbó.

desconfiança, durante a sua entrevista esclareceu os motivos reais das inquietações dos mestres e carimbozeiros, frente a pesquisas e entrevistas realizadas. O Mestre Manoel, durante a primeira conversa informal (julho de 2019), abordou o assunto. Posteriormente, no momento da entrevista (janeiro de 2020), ele falou acerca da importância e do respeito que os acadêmicos devem ter em relação aos mestres carimbozeiros.

Porque, hoje tem pessoas que estão se formando de mestre. É assim, tem muitos acadêmicos, que vem, conversa com o mestre, entrevista o mestre, levam todas as informações, todo o conhecimento e saberes, por isso foi que eu disse para vocês naquele dia. Eu queria o retorno de todo esse trabalho, porque ele se torna mestre, em cima do conhecimento do outro, entendeu? E o mestre fica aqui, todo tempo com ele, fazendo o trabalho dele todinho aqui, tem mestre aqui que não tem nem dinheiro para comprar o remedinho dele para tomar. Chega no hospital, às vezes ele não é tratado como deve ser, às vezes até perde a vida, por um reconhecimento que não teve (informação verbal¹⁸).

Essa conversa com mestre Manoel trouxe uma reflexão importante, o que originou um comprometimento por parte da autora, enquanto pesquisadora: retornar em breve; falar sempre que possível sobre o desenvolvimento da pesquisa; e dar a devolutiva por meio do trabalho escrito (a tese), e do documentário, assim que ambos estivessem concluídos. Essa preocupação de retorno de pesquisa também foi expressa pelo mestre Moacir (Fortalezinha) e por um dos integrantes (Genelson) do *Grupo de Carimbó Filhos de Maiandeuá*.

As palavras do mestre Manoel proporcionaram valorosas reflexões, acerca da importância do conhecimento erudito e do saber popular. Ambos os conhecimentos (erudito e popular) são importantes, e podem caminhar juntos, mantendo, assim, maior aproximação entre o conhecimento acadêmico, sistemático, produzido nas Universidades e o saber do povo, gerado e transmitido por gerações. Dessa forma, o prestígio desse saber popular significa valorizar e reconhecer os grandes mestres, contribuindo para que os mesmos se sintam importantes e valorizados no meio acadêmico. Considerar o valor de um mestre, é reconhecer que este possui grande experiência e habilidades diversas, pois muitos desempenham variadas funções no carimbó. Conforme destaca Joana Abreu (2010), sobre a importância do conhecimento dos mestres, nas brincadeiras ou culturas populares:

No entanto, é importante não entender esse processo de construção de habilidade como especialização em um único aspecto da atividade da brincadeira. Nas brincadeiras populares, é muito comum que o brincante aprenda a desempenhar diversas funções. Assim, vai se formando não um brincante especializado, mas completo, no que tange a dominar todas as habilidades necessárias ao conjunto da brincadeira (cantar, dançar, tocar, atuar etc). (ABREU, 2010, p.54).

Considera-se que os mestres de carimbó, e/ou de outras manifestações culturais, são

¹⁸ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

portadores de grandes saberes, visto que eles teorizam, ensinam e são especialistas em determinados conhecimentos. Os seus conhecimentos são diversos dos produzidos nos centros acadêmicos, porém, são tão importantes quanto estes. Os mestres têm suas especificidades metodológicas na transmissão de saberes, referentes aos processos ensino-aprendizagem que ocorrem por meio de vivências e processo de partilha de saberes.

Outro fator importante, no que tange às manifestações populares, é que ela é dinâmica e repleta de conflitos, visto que as transformações econômicas, políticas e sociais vão modificando as sociedades e, dessa maneira, as culturas também sofrem alterações. Essas tensões, interações, intersecções, complementações, releituras e atravessamentos, que se fazem presentes no carimbó, na dança, na religião, na música, na maneira de ver e de relacionar: com o outro, com a natureza, com o ser transcendente e com a memória dos antigos mestres, são compreendidas como performances em *encruzilhadas*. Leda Martins, destaca que as encruzilhadas:

A noção de encruzilhada utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções, e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim”. (MARTINS, 2003, p.69).

O carimbó, enquanto manifestação cultural ancestral, é vivo, dinâmico, e, vem por meio dessa inter e transculturalidade sofrendo algumas alterações na forma, na maneira de brincar, na musicalidade, nas danças, nas celebrações e rituais. Como exemplo, destaca-se o *Festival do Sairé*¹⁹, uma das festividades mais antigas da Amazônia, na região oeste do Pará. Nessa festa, podem ser percebidos traços do carimbó pau e corda, com o levantamento e derrubada do mastro, ladainhas, procissões e muito batuque de curimbó. Ao mesmo tempo, apresenta características mais voltadas para a espetacularização do carimbó, tendo como destaque, o *Festival dos Botos* (Figuras 12 e 13), em que dois botos (Cor de Rosa e Tucuxi) disputam a arena, um espetáculo que se assemelha ao Festival de Parintins, na disputa dos bois (Garantido e Caprichoso).

¹⁹ O Festival do Sairé trata-se de uma Manifestação folclórico-religiosa, que acontece no mês de setembro no município de Alter do Chão. Disponível em: http://www.santarem.pa.gov.br/pagina.asp?id_pagina=72
Acesso em: 22/06/2020.

FIGURA 12: BOTO COR DE ROSA. FESTIVAL DO SAIRÉ - ALTER DO CHÃO/PA.



Fonte: Foto Geovane Brito / G1 .

FIGURA 13: BOTO TUCUXI. FESTIVAL DO SAIRÉ - ALTER DO CHÃO/PA.



Fonte: Foto Silvia Vieira / G1²⁰.

Desse modo, as manifestações culturais populares sofrem grandes influências, diante das transformações sociais. Nessas tensões, e encruzilhadas, as culturas populares tentam manter suas tradições e, em simultâneo, vão se transformando; modificando-se de forma lenta ou veloz; reconstruindo-se em algo novo. Portanto, elas, assim como a sociedade, estão em constante mutabilidade.

O carimbó assim como toda manifestação cultural apresenta mudanças, pois é dinâmico, produzindo novos significados. Contudo, o mesmo apresenta alguns gêneros diferenciados, seja

²⁰ Fotos do Festival do Sairé (Boto Tucuxi), Alter do Chão-PA. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/festival-do-saire/2019/noticia/2019/09/20/com-o-tema-resistencia-borar-i-boto-tucuxi-promete-surprender-com-as-alegorias-no-saire-2019.ghtml>
Acesso em: 28/06/2020.

na maneira de tocar, de celebrar, de fabricar os instrumentos, porém o “espírito” do carimbó permanece, independente de qual seja o gênero. O carimbó denominado *pau e corda*, um gênero que busca preservar a ancestralidade, tem sido mais “resistente” em lugares com poucas influências midiáticas e tecnológicas, como a Ilha de Maiandeuá. Nessa ilha, as pessoas possuem pouco acesso às novas tecnologias, pois o sinal de *internet* é escasso, o acesso à ilha não é tão fácil, visto que não entra nenhum veículo motorizado, sendo possível adentrar, à mesma, somente por pequenos barcos.

Embora, haja dificuldades do acesso midiático, o Grupo de Carimbó *Filhos de Maiandeuá* desenvolveu diversos trabalhos, durante a pandemia (COVID19), tais como vivências, rodas de conversas sobre sustentabilidade, formação em fabricação de instrumentos musicais, dentre outras atividades que mostram o cotidiano dos habitantes da ilha. Apesar dessa dificuldade de acesso, o grupo de carimbó tem desenvolvido diversas atividades na ilha, e elas vêm sendo postadas nas redes sociais, via Instagram, (*@filhosdemaiandeuá* e *@casadocarimbofortalezinha*), como recurso de maior visibilidade, conforme apresentado na Figura 14.

FIGURA 14: RODAS DE CONVERSAS E ATIVIDADES NA CASA DO CARIMBÓ - FORTALEZINHA/PA



Fonte: *@casadocarimbofortalezinha* (Postado em: 29/07/2021)

O evento postado acima demonstra que o carimbó também é estilo de vida, é socialização, é conscientização, acerca da importância da natureza para os seres humanos. Observou-se, durante a pesquisa de campo, que nessa região o cotidiano das pessoas é mais tranquilo, como se o tempo passasse mais lentamente; o ritmo de vida da população é baseado na subsistência, as pessoas têm pouco acesso às novas tecnologias e *internet*; o carimbó para os moradores se constitui como lazer local. Nessa ilha, observou-se grande preocupação por parte dos carimbozeiros e dos moradores em manter essa manifestação cultural, além de um forte

apego à natureza. Os carimbozeiros e boa parte da população dessa região expressam esses valores ambientais em práticas cotidianas, destacadas mais adiante.

1.3 O CARIMBÓ – MANIFESTAÇÃO CONDUZIDA PELA MÚSICA

O carimbó, enquanto gênero musical característico da região amazônica, se constitui enquanto cantiga de trabalho do povo amazônico (GABBAY, 2012), possui instrumentos musicais específicos, e letras de canções que apresentam o cotidiano do povo paraense, enfatizando especialmente a vida dos ribeirinhos. Não é um gênero homogêneo, pois, mesmo que haja uma “célula ancestral²¹” do carimbó, existem diferentes gêneros.

O mais famoso representante do gênero pau e corda, é o cantor e compositor Augusto Gomes Rodrigues, conhecido como *mestre Verequete*, nasceu no dia 26 de agosto, do ano de 1916, no município de Quatipuru, localizado na região nordeste do Pará, vindo a falecer em 2009. Ele é considerado o rei do carimbó pau e corda, tendo composto cerca de duzentas canções e lançado dez discos e quatro CDs, sendo os principais sucessos *O carimbó não morreu*, *Xô peru* e *Chama Verequete*, além de outros. A importância desse mestre para o carimbó é tão significativa, que em 2004, o então prefeito Edmilson Rodrigues sanciona uma lei que instituiu o Dia Municipal do Carimbó²², no mesmo dia do aniversário do Mestre Verequete, a fim de homenagear esse célebre mestre e artista.

Na região nordeste do Pará existem duas cidades (Marapanim e Curuçá) que merecem destaque, por comportarem uma boa quantidade de mestres e grupos de carimbó pau e corda, além de promover, anualmente, um importante festival de carimbó. A cidade de Marapanim é conhecida como *Terra do carimbó* e *Princesinha do Salgado*. Nesse município, acontece anualmente, no final do mês de novembro, o maior festival de carimbó da região do Salgado. Essa festividade, em 2019, contou com a sua 10.^a Edição²³, sendo criada por uma parcela da comunidade local, além de outros municípios, visando salvaguardar essa manifestação cultural. Essa festa tem duração de três dias e apresenta as seguintes atrações: levantamento e derrubada do mastro em devoção a São Benedito (santo negro, padroeiro do carimbó); apresentações de diversos grupos de carimbó, que trazem suas composições, concorrendo ao “Prêmio Mestre

²¹ O que considero ser uma célula ancestral do carimbó, refere-se a uma visão de mundo, e formas de celebrações ritualística do carimbó, em que há forte apego, valorização e respeito aos saberes dos antigos mestres de carimbó.

²² Fonte: <https://redepara.com.br/Noticia/221366/prefeitura-de-belem-celebra-o-dia-municipal-do-carimbo-com-danca-emocao-e-homenagens> (acesso em: 11/09/2022).

²³ G1.Globo.com - Rede Liberal - Marapanim, 10.^a Edição do Festival de Carimbó. Disponível: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/11/28/em-marapanim-10.a-edicao-do-festival-do-carimbo-comeca-nes-ta-sexta-feira.ghtml> Acesso em 15/06/2020.

Lucindo”; apresentações de danças e concurso de beleza, elegendo a mais bela “sereia” do festival; comidas e bebidas típicas do Pará; mostra de artesanatos; músicas e danças no barracão de carimbó; e *shows* variados.

Esse município é considerado um dos berços do carimbó, com dezenas de grupos de carimbó, mestres, artesãos, associação e escola de carimbó. Na entrada da cidade há uma imagem de Lucindo Rebelo da Costa (1908 – 1988), conhecido como *mestre Lucindo* (Figura 15), nascido em Água Boa, vilarejo desse município. Considerado o Rei do Carimbó de Marapanim²⁴, um homem comum, “do povo”, que exercia a profissão de pescador e que esteve à frente do grupo *Canarinho*. Um grande compositor e músico do carimbó *pau e corda*, compôs mais de 300 músicas que falam da natureza, da pesca e do amor. Contudo, ele lançou apenas um disco e teve a perda de autoria de algumas de suas composições. Dentre as suas principais canções estão: *Pescador*; *Lua, lua, luar* e *Embarca morena embarca*, deixando, assim, um grande legado para as novas gerações.

FIGURA 15: IMAGEM DO MESTRE LUCINDO NA ENTRADA DO MUNICÍPIO DE MARAPANIM/PA.



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

Outra cidade que se destaca é Curuçá, onde, no terceiro final de semana do mês de julho, acontece o *Festival do Folclore de Curuçá*. Esse evento ocorre anualmente desde 1977, com diversas apresentações folclóricas, *shows* regionais, vendas de comidas típicas, decorações e imagens que exaltam os mitos da região amazônica, e muito carimbó. Durante os três dias da festa, diversos mestres e grupos de carimbó se apresentaram no barracão do carimbó, eles tocaram durante todos os dias, começando as apresentações no período da tarde, e estendendo-se até o amanhecer. O carimbó é tão prestigiado nessa festa que, em todos os momentos em que

²⁴ ¹⁸ Rádio UFPA - Memória musical - Mestre Lucindo. Disponível: <http://radio.ufpa.br/index.php/memoria-musical/mestre-lucindo/> Acesso em: 18/06/2020.

esteve ali, a autora percebeu as pessoas dançando, tocando e brincando sem parar. Ele é frequentado pela população local, por moradores das regiões circunvizinhas e turistas de diversas partes do país (Figura 16).

FIGURA 16: FESTIVAL DE FOLCLORE DE CURUÇÁ/PA, 2019. FESTA NO BARRACÃO DO CARIMBÓ.



Fonte: Acervo da autora (jul. 2019).

Esses mestres e carimbozeiros recebem um pequeno pagamento para se apresentarem nesse festival, cachê tão irrisório que não é suficiente nem mesmo para o deslocamento do grupo, visto que esse dinheiro é dividido entre todos os integrantes. O mestre Anilo, durante sua entrevista, afirma que, todos os anos, ele é convidado para cantar e tocar nesse festival. O valor do cachê, pago no ano de 2019, pela prefeitura de Curuçá-PA, foi referente a R\$500,00 (quinhentos reais). Esse valor é dividido pelo grupo, sendo que existem grupos com mais de dez integrantes. No entanto, mestre Anilo se apresenta solo e, nesse festival, recebeu o título de *Mestre de Carimbó*, pela Prefeitura local. “O meu ganho é que eu vou representar a folia de São Benedito, que já é tradição, ali eles me pagam, eu ganhei 500 contos, só eu, dentro de 15 minutos, para tu vê a minha responsabilidade, para mim, deu melhor, ou está melhor” (informação verbal²⁵).

A maioria dos mestres e grupos de carimbó tocam, cantam e se apresentam, visando manter a tradição, mostrando a importância do carimbó, corroborando para a continuidade do mesmo. Eles são reconhecidos pela população local e, por esse motivo, são convidados para cantar, tocar e dançar na festa.

Mesmo que a maioria dos grupos de carimbó da região nordeste do Pará pertença ao carimbó pau e corda, considera-se que eles diferem entre si, seja na forma de tocar; nas

²⁵ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Curuçá, Pará, 2020. Arquivo MP4.

particularidades de cada grupo; na sonoridade; nos sons produzidos; na escolha das letras das canções. Nesse sentido, há uma gama de gêneros diferenciados, podendo dessa forma se falar em “carimbós”, pois eles, apesar de terem características semelhantes, naquilo que os classifica como carimbó, “célula ancestral”, distinguem-se nas suas especificidades, conforme destaca o mestre Moacir, durante a entrevista, quando fala das mudanças que o carimbó sofreu ao longo dos anos.

Olha, no decorrer dos anos teve muita mudança, eu acredito assim, como a música era tocada antigamente de um jeito, entoada de um jeito, agora é cantada de outra forma. Então, são várias as formas que são feitas as músicas, feita as composições, e até os ritmos também são variados. Então, são várias regiões do Estado, eles não tocam só um tipo, vamos dizer assim, só um ritmo. São vários ritmos, são variados, tanto, quem toca maraca, quem toca tambor, quem toca banjo, quem canta, então são variadas as formas, então eu digo que teve muita mudança. (informação verbal²⁶).

O carimbó tem-se constituído como um “nascidouro” na formação de novos músicos, nessa região. Todos os mestres entrevistados destacaram que nunca frequentaram nenhuma escola de música, e que os conhecimentos adquiridos vieram pela observação, pela curiosidade, no partilhar dos saberes e pela imersão cultural. E, da mesma forma que eles foram inseridos no universo musical, buscam envolver e formar outros tocadores, cantores e compositores. Essa manifestação cultural, de forma geral, apresenta essa característica que, não sendo simples, visto que o conhecimento musical é complexo, porém, é acessível a quem se dispõe a aprender. O mestre Manoel relata que sua inserção na música veio por intermédio do carimbó.

Olha, na verdade, eu comecei no carimbó, tocar o carimbó mesmo, foi quando eu vim já morar para cá. Eu já vivia, já assistia, participava com o meu pai, naquela época quando eu era criança. Mas, quando eu vim viver para cá, mesmo assim, tocar o carimbó foi quando saiu um membro do Uirapuru, e o mestre Ninito, o mestre Luiz, que era o representante do grupo, me chamou para participar do grupo, para sacudir o milheiro. (informação verbal²⁷).

O mestre Moacir também destaca que se tornou carimbozeiro, por sua grande admiração pelos mestres de carimbó e seu interesse pela música. Durante vários momentos da entrevista, ele falou do interesse das crianças da Ilha de Fortalezinha em aprender a tocar os instrumentos musicais, fato ocorrido durante as vivências de carimbó.

Durante a pesquisa de campo nessa ilha, foram observadas algumas dessas vivências e percebeu-se que os instrumentos musicais (curimbós, maracas, milheiros) sempre ficam à disposição de quem quiser experimentá-los. Nesses momentos, as pessoas pegam os instrumentos e começam a tocar, mesmo aquelas que não tenham nenhum conhecimento

²⁶ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

²⁷ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

musical. Essa rotatividade nos instrumentos musicais se constitui como um momento de interação entre mestres, carimbozeiros, turistas e pessoas de todas as idades, constituindo, portanto, um momento de aprendizagem coletiva.

Eu acredito que desde a infância eu já trago esse carimbó na mente, na cabeça, porque, desde quando eu vi os mestres cantando, tocando, eu me interessei muito, e aquilo ficou enraizado dentro de mim. Eu acredito que desde a infância, desde criança quando me entendi, que conheci, penso que desde aí, já teve o incentivo de outras crianças, a gente ia e tocava, fazia, já experimentava tocar o instrumento, e a gente ia naquele conhecimento mesmo, no próprio instinto, daí então, a gente começou a aprender a tocar, a gente começa a tocar desde criança, com certeza. (informação verbal²⁸).

Não se poderia deixar de falar sobre os mestres e grupos da Ilha do Marajó, sendo esse um arquipélago, localizado na mesorregião do Marajó, próximo a Belém, e considerado, também, um dos berços do carimbó, com muitos mestres e grupos. A forma de tocar, as melodias, as letras das músicas diferem da Ilha do Marajó para a região do Salgado, mesmo que eles pertençam à mesma “célula ancestral”. Na Ilha do Marajó, a sonoridade é mais melancólica e as canções apresentam uma visão romântica, estilo conhecido como carimbó pastoril. Marcello Gabbay (2012), ao pesquisar o carimbó na Ilha do Marajó, apresenta-o, enquanto música, como instrumento de percussão com sonoridade específica; como canto poético que descreve o cotidiano do povo paraense; e forma de interação social entre os moradores.

Neste complexo cenário, podemos considerar o carimbó, mais amplamente, como um tipo de canção percussiva à base de tambor escavado, com predominância de compasso dois por quatro e de uma estrutura poética de solista-coro, com temáticas que variam entre as questões da terra, da vida cotidiana, do trabalho, isto do ponto de vista musical estrutural; do ponto de vista sociológico, poderíamos considerá-lo, em geral, como o que se convencionou classificar como música de trabalho[...]” (GABBAY, 2012, p. 52).

Contudo, o carimbó Marajoara não foi objeto dessa pesquisa, e sim o carimbó pau e corda, da região do salgado paraense, que em suas letras e canções destaca a vida do pescador, do agricultor, a natureza, os mitos e lendas da Amazônia.

Outro gênero de carimbó bem presente, principalmente na capital do Pará, é o Carimbó considerado “moderno”²⁹, também conhecido como “estilizado”, surgido a partir da década de

²⁸ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

²⁹ A etimologia da palavra *moderno*, segundo o dicionário Michaelis, é proveniente do latim “*modernus*”, significa, portanto, “algo que pertence aos nossos dias”, “recente”, “do tempo presente”. Inserir essa palavra no âmbito das manifestações culturais é algo complexo, pois, no carimbó o que se entende enquanto *tradicional* ou *moderno* se entrecruzam, pois, percebem-se características desses gêneros que ora se complementam, e ora se contrapõem. Contudo, o termo moderno aqui empregado irá referir-se a uma forma, a um gênero que possui algumas especificidades próprias, mas, onde quer que seja manifesto, independente do gênero, há ali o reconhecimento do “espírito do carimbó”.

1970 e 1980 e influenciado pela Indústria Cultural³⁰. Nesse gênero foram inseridos diversos instrumentos musicais, como guitarra, bateria, contrabaixo, teclado e violão, tornando-o diferente, tanto na sonoridade como na classificação. O maior representante desse novo estilo musical no carimbó é Aurino Quirino Gonçalves, conhecido como *mestre Pinduca*, nascido em 1937, na cidade de Igarapé-Miri-PA, músico que disputa, com o *Mestre Verequete*, o título de *Rei do Carimbó*. Deve-se a ele a inclusão do carimbó no cenário nacional, por meio da influência midiática.

A partir do carimbó difundido pelo Mestre Pinduca, foram surgindo novos gêneros musicais, tais como: o siriá, o sirimbó, a lambada e o tecnobrega. Outros fatores importantes para esse surgimento, a partir do carimbó, foram as influências da música caribenha, da Guiana Francesa, um país vizinho da região norte do Brasil, cujas canções chegaram através da escuta das rádios. Pode-se perceber, entre esses dois gêneros de carimbó (pau e corda e estilizado), um certo antagonismo, no que tange ao estilo musical, aos instrumentos musicais, bem como à representatividade dos grandes mestres, destacando-se o mestre Verequete (pau e corda) e o mestre Pinduca (estilizado).

Pensar em gêneros de carimbó, do ponto de vista das performances culturais, é perceber que eles possuem suas especificidades, ora se distanciam em aspectos próprios, ora se complementam com elementos em comum. O estudo, sob o viés epistemológico das performances culturais, possibilita a percepção desses movimentos, dessas relações estabelecidas, dessas contradições existentes entre esses estilos.

Performances culturais são assim um conceito metodológico que se estabelece no movimento das contradições das culturas e tem como objetivo analisar fenômenos concretos em suas distintas manifestações, identificar os elementos de mudança ou adaptação nestas tradições contraditórias (CAMARGO, 2013, P.11).

O carimbó por ser dinâmico, executado por pessoas que estão em constante interação social e cultural, seja pela música, dança, trabalho, lazer e religiosidades, por sua vivacidade, ele vai se ressignificando. Contudo, alguns gêneros de carimbó buscam manter seus rituais, conforme era realizado por seus antepassados, mantendo assim, a forma de tocar, cantar, dançar e fabricar os instrumentos musicais. É, portanto, delicado delimitar com precisão as diferenças entre o que os carimbozeiros consideram ser tradicional e moderno. Desse modo, optou-se falar em gêneros diferenciados no carimbó, pois independente do gênero, percebem-se o entrelaçamento e a contradição dos aspectos tradicionais e modernos nessa manifestação

³⁰ O conceito de Indústria Cultural foi criado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, da escola de Frankfurt. A Indústria Cultural busca por intermédio dos meios de comunicação de massa padronizar os bens culturais, tornando-os como mercadoria a ser consumida.

cultural.

Nas últimas décadas, o carimbó ressurgiu como música regional e matriz para diversos gêneros contemporâneos, como o tecnobrega e a lambada. Foi principalmente a partir das décadas de 1970 e 80 que o gênero passou a ganhar espaço e legitimidade nas rádios e mídias da capital do Pará, através de compositores como Pinduca, Mestre Lucindo, e Mestre Verequete, dentre outros. Nos últimos anos, o carimbó vem protagonizando debates de artistas, ativistas e agentes culturais em torno de sua apropriação aos códigos considerados modernos, seja esteticamente, seja discursivamente, ou ainda simbolicamente. (GABBAY, 2010, p.2).

Durante a pesquisa de campo, foi observado nas falas dos mestres e carimbozeiros do gênero *pau e corda*, alguns pontos importantes do que eles consideram ser “tradicional”. Dentre esses pontos, está a fabricação artesanal e a utilização dos instrumentos musicais de pau e corda, em especial os curimbós. O carimbó, no que concerne à sua musicalidade, em diversas regiões manteve os instrumentos tocados pelos antigos mestres, o jeito de tocar e a sonoridade original. Contudo, ele foi se transformando temporalmente e “gerando” outros gêneros musicais da cultura paraense.

As vivências nos barracões e as festividades nas casas são aspectos marcantes da maneira com que os carimbozeiros entendem ser aspectos “tradicionais” no carimbó, em que há um cuidado em manter o formato dos antigos mestres carimbozeiros. Nesse formato, podem-se citar também algumas brincadeiras que se misturavam com o carimbó, enquanto lazer. Algumas dessas brincadeiras já não são vistas com tanta facilidade, pois se perderam com o tempo, como o *cordão de boi*, realizado durante as colheitas dos roçados, fala citada pelo mestre Anilo. O que chamou a atenção durante a pesquisa foi a admiração que os carimbozeiros têm de alguns mestres, representantes do gênero pau e corda, como o mestre Verequete, mestre Lucindo, dentre outros, vivos ou não.

O carimbó é uma manifestação da cultura paraense que vem sendo repassada por gerações, portanto, pertencer ao gênero pau e corda para os carimbozeiros e mestres é buscar manter esses modos de brincar, tocar, cantar, de fabricar instrumentos, mais próximos da maneira que eram realizados pelos antigos mestres, valorizando assim, a ancestralidade. O mestre Anilo cita com saudosismo a maneira que os antepassados brincavam carimbó, lazer que se misturava com o trabalho árduo do campo.

Era nos barracões, nas casas, nas salas. Era assim, o camarada dançava quase a noite toda. Eu não, porque eu era moleque nesse tempo, meu pai, minha mãe. Tipo assim, hoje é segunda-feira. Os velhos daqui, iam dançar, paravam de madrugada. Quando era de manhã, já iam para o mutirão. Passava outra noite, já iam fazer. Era assim, passava quase a semana todinha dançando e trabalhando (informação verbal)³¹.

³¹ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa.

Em relação aos instrumentos musicais do carimbó *pau e corda*, (Figura 17), Marcelo Gabbay (2012), destaca o curimbó como um tambor que comunica, e de grande importância nos diversos rituais do carimbó e de outras manifestações culturais.

Como já vimos, o nome carimbó deriva do instrumento de percussão ameríndio, principal ferramenta para a realização das reuniões nos terreiros: o curimbó, feito de tronco de madeira escavado e da pele de animal; trata-se de um monumento simbólico deste evento popular, caracterizado por sua função comunicativa e vinculativa em torno dos rituais religiosos, festividades e reuniões sociais. (GABBAY, 2012, p.140).

Durante as observações realizadas em campo, a autora percebeu que para se brincar carimbó não tinha dia, hora ou local. O carimbó acontecia em qualquer lugar, na beira da praia, na canoa, na pracinha da cidade, no barracão de carimbó, em algum bar ou esquina. Sem nenhuma programação específica, ele ocorria quando as pessoas queriam brincar, sendo isso o suficiente. Há nesse instrumento um fator comunicacional, pois, ao ouvi-lo tocar, as pessoas anunciavam que “estavam fazendo um som”³² e, imediatamente, organizavam-se e se reuniam para brincar por horas, durante a noite inteira, até ao amanhecer. O som do curimbó é contagiante, capaz de comunicar e socializar. Os carimbozeiros denominam esse momento de “vivência”, pois consideram como um momento formativo, de troca de experiências, de unidade, de socialização, de lazer, de alegria.

FIGURA 17: OS CURIMBÓS DO MESTRE BIGODE – VILA DE JARANDEUA/PA.



Fonte: Acervo da autora (Dez. 2021).

Um dos entrevistados foi o artesão de instrumentos musicais de carimbó, Antônio Carlos Pinheiro Lobo, morador do município de Marapanim-PA. Ele domina o ofício de artesão, fabricando diversos instrumentos, como curimbós, maracas e milheiros. Ele também ensina crianças e adolescentes, de forma voluntária e não remunerada, na Escola de Carimbó Uirapuru Mirim. Durante a pesquisa de campo, ele concedeu uma entrevista (audiovisual), na

³² *Fazendo um som* é o termo utilizado pelos mestres e carimbozeiros da Ilha de Maiandeuá. Refere-se aos batuques do carimbó, quando eles se reúnem para as rodas de carimbó em que vão tocar, cantar, dançar, e se divertirem.

qual discorre acerca do processo de fabricação de cada instrumento que produz. São curimbós de diversos tamanhos, os curimbós pequenos visam a inclusão das crianças nesse processo cultural, visto que elas começam a ter contato (tocar) com esses instrumentos, a partir dos três anos de idade. Ele destaca que a fabricação de um curimbó é demorada: “Já o curimbó, [...] leva em torno de um mês, para eu trazer ele do mato, até o processo de achar a árvore, porque o negócio é que eu tenho que procurar as árvores no mangue, para trazer, para eu poder começar a trabalhar nele” (informação verbal³³).

Ele mostra todo o processo de fabricação de um curimbó, que vai desde a escolha da madeira, a escavação (Figura 18), polimento, pintura, preparação do couro e fixação do mesmo no instrumento. No mangue, ele prefere a madeira da siriúba, “[...] se eu for para o mangue, eu utilizo a siriúba, que é essa aqui (mostra a madeira já sendo trabalhada), que é esse pau aqui. Diferente desses outros, cada um tem as suas formas diferentes”. Sua preferência por essa madeira se dá pelo som, pois, segundo ele, cada tronco produz uma sonoridade diferenciada e, para ele, a siriúba “É diferente, não tem o som perfeito igual a ela aqui não (e mostra a siriúba sendo preparada)” (informação verbal³⁴).

Sobre a feitura do carimbó, o artesão que se ocupa de sua confecção é denominado armador, e seu aprendizado ocorre, na maioria das vezes, de maneira autodidata. Não há um modelo de carimbó e o procedimento de feitura varia entre os artesãos, ainda que haja similitudes. A sua feitura demanda também, eventualmente, alguns ajudantes, sobretudo durante o processo de coleta da madeira e de encouramento. A madeira utilizada para confeccioná-lo, comumente, é retirada da árvore da siriubeira/siriúba (utiliza-se também pau amarelo e outras madeiras, como ipê ou cupiúba), que é encontrada nas áreas de manguezais (sua retirada nem sempre é feita pelo próprio artesão, alguns compram o tronco já oco de trabalhadores dos manguezais). Já o couro, que cobre o tronco, pode ser retirado de diversos animais, como veado vermelho, boi, capivara, etc, devidamente adquiridos de caçadores ou em curtumes da região. Em muitos casos o artesão que se ocupa da feitura do carimbó também confecciona os demais instrumentos de percussão que compõem o instrumental dos conjuntos. (IPHAN, 2013, p.41).

³³ Entrevista concedida por LOBO, Antonio Carlos Pinheiro. 9:15 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

³⁴ Ibid, [jan. 2020].

FIGURA 18: ARTESÃO ANTÔNIO CARLOS, PREPARANDO O CURIMBÓ - MARAPANIM.



Fonte: Foto de Antônio Carlos Pinheiro Lobo (cedida à autora, janeiro de 2020).

O termo “*de maneira autodidata*”, na citação acima, no ponto de vista da autora, poderia ser substituído por *troca de saberes*, pois, os conhecimentos no carimbó são estabelecidos através de partilhas, não sendo ele inatista, mas partilhado entre o grupo, entre mestres e aprendizes. Em relação ao tempo destinado à confecção dos instrumentos é muito demorada, pois o armador ou artesão participa de todo o processo de produção artesanal, que inicia com a escolha da madeira na mata ou no mangue. Essa madeira é escavada, polida, pintada e preparada para tornar-se um instrumento musical (curimbó). Para sua feitura, é necessário também todo um processo de preparo do couro do animal. Para a armação de um curimbó, são necessários em torno de dois meses e a procura pelo instrumento pronto não é grande, pois atende a um público específico. Da mesma forma, todos os outros instrumentos musicais *pau e corda* passam por esse processo artesanal, solicitando determinado tempo, além de grandes habilidades no desempenho do ofício.

Eu vou no mato, geralmente eu procuro onde os madeireiros estão serrando, porque eles destroem muitas árvores, e tem muitas árvores que são ocadas, como essa aqui que você está vendo (ele mostra um tronco de árvore oco por dentro naturalmente). Aqui ó, ela já tem esse furo dentro, aí para eles não servem, que é a madeira que está furada, não serve para tirar a peça. O que eu faço, eu chego lá e vou reutilizar. Eles saem torando aqueles pedaços assim, tudo grande, pequeno, maiorzinho assim. Eu vou lá, acho a madeira que me serve, e vou remover de lá para cá. Eu não chego lá derrubando as árvores não, eu já vou atrás de árvores que já estão derrubadas, e que já está em decomposição, que eles deixam lá que não serve. É essa que eu vou usar, é assim que eu faço, eu vou procurar, entendeu? Eu não derrubo nenhuma árvore. No caso da siriúba, que é essa aqui do manguezal, eu utilizo as árvores que já estão mortas, essa siriúba tem um tempo de vida no manguezal, ela cresce, assim que ela chega num porte assim (mostra a largura do tronco com os braços), ela logo oca, ela vem se decompondo de dentro para fora. Ela tem um processo de dentro para fora. Tu olhas a árvore está perfeita, aí, com pouco tempo, ela vai larga a folha, e ela morre, tá em pé lá, eu vou lá e reutilizo ela. Muitas vezes eu já encontro ela caída lá no manguezal, quando dá a chuva, ela cai, ela desloca o pé e cai, aí eu vou lá, às vezes vou lá no quieto, chego lá não tiro. Mas eu não derrubo nenhuma também. (informação verbal³⁵).

³⁵ Entrevista concedida por LOBO, Antonio Carlos Pinheiro. 9:15 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

O artesão de instrumentos musicais necessita de conhecimentos específicos na confecção dos mesmos e, geralmente, esse saber é aprendido e repassado por gerações. Em relação à comercialização desses tambores, eles são encomendados e possuem grande durabilidade. Desse modo, a comercialização dos mesmos não é intensa. São utilizados pelos grupos de carimbó geralmente dois ou três tambores e eles possuem denominações diferenciadas em algumas regiões, conhecidos como curimbó, gambá ou carimbó.

Então, de acordo com a preferência e a concepção musical dos grupos de Carimbó, seus mestres utilizam geralmente, em sua formação instrumental, dois ou três tambores, cuja nomenclatura varia conforme a localidade. [...] em Monte Alegre, esses tambores são chamados de “gambás”, e, em Santarém, a denominação “carimbó” ou “curimbó” é aplicada, indistintamente, ao instrumento, à dança e à música. Na zona do Salgado, em Algodoal, esse instrumento recebe, [...] a denominação de “curimbó”. [...] em Salinópolis, esse tambor é chamado de “carimbó”. E, por fim, em Santarém Novo, esse instrumento é igualmente designado de “carimbó” (MONTEIRO, 2016, p.73).

A musicalidade no carimbó é um fator marcante, ocorrendo uma constante interação entre os músicos; pessoas de todas as idades, gêneros e classes sociais participam das rodas de carimbó; os artesãos de instrumentos musicais são, geralmente, os próprios músicos; durante a partilha de saberes musicais, não há a exigência de conhecimentos prévios em música por parte do aprendiz, basta o seu interesse em aprender a tocar algum instrumento musical do carimbó.

O grupo de carimbó *Filhos de Maiandeuá* fabrica boa parte dos seus instrumentos, e sempre os deixam à disposição para quem queira tocar, seja no momento em que estão se apresentando, seja quando eles ficam expostos na casa do carimbó. Em diversas apresentações desse grupo, em Fortalezinha, os integrantes, e outras pessoas, revezavam-se nos instrumentos musicais, exceto no banjo do mestre Moacir, sendo ele o único tocador desse instrumento de corda. Nessas mesmas apresentações, tanto os integrantes do grupo de carimbó, bem como os moradores da ilha, subiam ao palco, já mostrando habilidades em tocar esses instrumentos.

Um momento notável deu-se quando o grupo se reuniu, para fazer um som em frente ao mangue, nas proximidades do barracão de carimbó. No momento em que tocavam e cantavam, a filha de um dos integrantes do grupo, a pequena Maia, de apenas quatro anos, estava dormindo em sua rede e, ao ouvir o som, ela se levantou, foi até onde eles estavam, pegou duas maracas que estavam no chão e começou a sacudir, mostrando, assim, grande interesse pela música e sentimento de pertencimento grupal. A música, portanto, tem a função de comunicar, de socializar, de interagir, de formar e de garantir a transmissão dos saberes culturais às novas gerações.

A maraca ou maracá é outro instrumento musical do carimbó, ele é de origem indígena, confeccionado a partir de cabaças onde, no seu interior, são colocadas sementes secas (arroz,

milho, feijão), porém muitos artesãos têm substituído as sementes por esferas de aço (retiradas das rodas de bicicletas), pela durabilidade que elas têm. As cabaças ficam de molho em um recipiente, para decompor o bagaço de dentro, depois são colocadas para secar. São parafusadas nelas pequenos cabos de madeira, para o tocador segurar e sacudir, no momento da execução. Para dar o acabamento, é realizada a lixação e pintura das mesmas. Elas são fabricadas e vendidas aos pares, custando em torno de R\$50,00 (o par), preço esse relatado pelo artesão, durante a entrevista. O artesão Antônio Carlos discorre acerca do processo de confecção desse instrumento musical: “Essa maraca, eu levo em torno de umas duas semanas, para aprontar ela. O custo dela é esse processo, ela soltar o bagaço de dentro, ela se decompor, para eu poder utilizar e tirar[...]” (informação verbal³⁶).

Esse instrumento produz uma sonoridade que se assemelha ao som do chocalho. O tocador segura uma maraca, em cada uma das mãos, e vai sacudindo-as conforme o ritmo da música (Figura 19). Além de estarem presentes no carimbó pau e corda, elas são também utilizadas em rituais xamânicos, em algumas tribos indígenas, destacando assim, tanto a sua função ritualística como a musical. Observou-se, durante a pesquisa, que elas sempre estavam ali, de fácil acesso. Nas socializações musicais, elas eram as mais procuradas pelas pessoas que não demonstravam habilidades musicais, como se elas apresentassem mais facilidade no uso. Elas são em sua maioria fabricadas artesanalmente pelos músicos.

No entanto, as práticas religiosas de origem indígena têm a presença elementar das maracas. Eu recordava então de ter encontrado no Acre maracas utilizadas nos rituais do Aywaska e do Santo Daime, ornadas com motivos andinos e tocadas de forma invertida, com o cabo para cima e as cabaças para baixo, atribuídas à cultura Kaxinawá, da fronteira entre Brasil, Bolívia e Venezuela. É nesta mesma região que Theodor Koch-Grunberg [...] observou, entre 1911 e 1913, o uso de um fardo de folhas como instrumento percussivo para marcar o tempo dos cantos xamânicos, substituídos em situações menos sagradas por “matracas”, donde uma possível origem – ritualística – da maraca. De todo modo, os tambores pesados ocupam-se dos sons graves enquanto que as maracas contrapõem os agudos; donde nossa provável suposição: eis o DNA do carimbó, o diálogo sincopado entre grave e agudo, entre tambor e maraca, entre o negro e o índio. (GABBAY, 2012, p.55).

³⁶ Entrevista concedida por LOBO, Antonio Carlos Pinheiro. 9:15 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

FIGURA 19: FILHOS DE MAIANDEUA - INSTRUMENTOS MÚSICAIS PAU E CORDA (MARACAS, CURIMBÓS, MILHEIRO E BANJO).



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

O banjo (Figura 20), outro instrumento musical (de corda) importante e bem presente no carimbó *pau e corda*, com caixa de ressonância arredondada e um braço com quatro cordas. Esse instrumento, de origem africana, ganhou popularidade nos Estados Unidos³⁷.

FIGURA 20: BANJO DO MESTRE MOACIR, CASA DO CARIMBÓ - FORTALEZINHA/PA



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

O processo de feitura do banjo, e de outros instrumentos musicais *pau e corda*, ocorre geralmente de maneira artesanal, utilizando os materiais advindos da própria natureza (troncos de madeiras, cabaças, couro de animais, sementes secas) ou materiais mais acessíveis e recicláveis (panela de pressão, cano de PVC, zinco, pandeiro). Alguns músicos carimbozeiros fabricam os seus próprios instrumentos musicais, no entanto, alguns deles são encomendados, sendo que as profissões de marceneiro e carpinteiro auxiliam no processo de confecção de

³⁷ Disponível em: https://www.salaomusical.com/pt/blog-instrumentos-musicais/280_uma-breve-historia-do-banjo.html. Acesso em: 15/04/2022 às 20h e 20.

alguns instrumentos musicais, como o curimbó e o banjo. Geralmente, essas oficinas são rudimentares, tendo como espaços o próprio quintal da casa (Figura 20), onde são guardadas as ferramentas e materiais utilizados.

Já no que diz respeito à feitura do banjo, os que se ocupam deste ofício além de serem músicos banjistas, muitas vezes participando de conjuntos, geralmente também exercem a atividade de carpinteiro ou marceneiro, e o interesse pela confecção do instrumento surge como parte de suas atividades artesanais. É o caso de Januário Estácio de Souza (de Vigia) e Manoel Olinto Favacho (de Marapanim) que, antes de se dedicarem à feitura do banjo, já exerciam a carpintaria. Para a feitura do banjo utiliza-se desde pandeiros e discos de vinil até painéis de pressão. Destas últimas, com a utilização de serras, retiram-se arcos maiores e menores que funcionarão como caixa de ressonância do instrumento. (IPHAN, 2013, p. 41).

Durante as observações, destacou-se a forte relação entre o Mestre Moacir e seu banjo, sendo notado que em todos os lugares, onde ia, ele sempre estava acompanhado do seu banjo. Nas conversas da entrevista, espontaneamente ele já pegava o banjo e começava a cantar e tocar. Em seguida, quase que automático, alguns que se encontravam presentes no momento da conversa, apanhavam um instrumento, acompanhavam o mestre e o som começava a acontecer, não tendo hora para acabar. Por diversas vezes, foi presenciado “um som de carimbó” iniciar em uma tarde, de forma inesperada, e só parar no outro dia.

Os integrantes do grupo afirmavam que o carimbó é uma “energia” para eles, que não precisa ensaio, que já estão prontos a qualquer hora. Na ilha existem outras formas de lazer, como surfe, curtir a natureza, estar em volta da fogueira, realizar vivências de carimbó. A música, portanto, faz parte do cotidiano desses carimbozeiros e de muitos moradores da ilha, que atribuem sentimento de pertencimento ao universo do carimbó; ela propicia uma experiência coletiva; dá sentido à vida dessas pessoas, que se reconhecem no que fazem.

Interessante notar que o banjo tornou-se instrumento de substituição da resistência negra.

[...] o banjo é originário da região sul dos Estados Unidos, com uso expressivo em conjuntos de música negra. Mia Awouters (2004, p.5-8), do Museu dos Instrumentos Musicais de Bruxelas, na Bélgica, recupera a pré-história do banjo nas Américas. É possível que o instrumento tenha surgido primeiramente na região oriental da América Central e no sul da América do Norte, já no século XVIII, trazido pelos escravos da África ocidental um século antes. Neste caso, as origens do banjo apontam para o luth, o kambre, o molo, o guimbri e o akonting, instrumentos de corda e corpo de tambor encontrados nos séculos XVII, XVIII e XIX no Marrocos, Nigéria, Mali, Senegal, Gâmbia e Serra Leoa. Awouters (2004, p. 14) destaca que estes instrumentos vieram substituir o tambor, proibido pelos senhores de escravos por considerarem-no como “meio de comunicação em caso de revolta”. (GABBAY, 2012, p.71).

Curimbó, maraca e banjo, esses três instrumentos musicais são a base da musicalidade do carimbó, porém existem alguns grupos musicais que utilizam outros instrumentos, tais como o milheiro e a flauta. O milheiro (visualizado também na Figura 19) é um instrumento musical

tocado com frequência pelos carimbozeiros, também conhecido como “algazar”. Vanildo Palheta Monteiro (2016, p.53) destaca que “as maracas são feitas artesanalmente de cabaças, com sementes ou arroz e cabo de madeira; e o milheiro, constituído de cilindro de metal dentro do qual são colocadas sementes e areia antes de ser fechado”. Muitos artesãos substituem as sementes e areia por esferas de bicicleta, como descreve o artesão Antônio Carlos acerca da feitura desse instrumento musical. Em seguida, ele é pintado e vendido por R\$50,00 (cinquenta reais), cada unidade. Diferente das maracas, ele é tocado de forma individual. O tocador segura as duas extremidades (alças) do milheiro e começa a sacudir o instrumento no ritmo da música.

A gente não usa o milho, hoje é moderno, já é a esfera, porque o milho ele se decompõe dentro, com o tempo, ele cria uma poeirazinha, aí ele perde o som. A esfera não, ela não perde o som, [...]. De bicicleta, a esfera de bicicleta, aí ela dá o som, quanto mais a quantidade de esfera aqui dentro, mais ele dá o som mais abafado, dá o som agudo, dá o som grave, entendeu? Aqui a gente põe um pedaço de compensado aqui, dobra esses beíço-zinhos para dentro, vai fazendo, aí faz o milheiro [...]. Aí pinta ele, pinta da cor que você quiser, depende do freguês [...] Em torno de 100 reais o par, se for a unidade sai a 50. (informação verbal³⁸).

O mestre Manoel descreve que a sua inserção musical, como integrante no grupo de Carimbó Uirapuru, deu-se por um convite para que ele fizesse parte do grupo, tocando o milheiro. Ele narra, portanto, que não sabia tocar esse instrumento e que, gradualmente, foi aprendendo. Nota-se, portanto, toda uma técnica musical para se tocar este instrumento e que, no caso de mestre Manoel, a aprendizagem ocorreu por meio da observação, das explicações dos músicos mais experientes, da prática, por meio dos erros e acertos. A maioria dos mestres e carimbozeiros aprendem através de partilhas de saberes, pois cantam, tocam e compõem as suas músicas, a partir da vivência musical com os mestres, aprendizes e com os grupos de carimbó.

E te falo a verdade, que eu não sabia sacudir um milheiro, algazar que chama. Eu não sabia, aí fizeram um ensaio, aí foram dando as dicas pra mim, aí eu fui aprendendo, e rapidinho, eu aprendi, dava algumas erradas por aí, mas fui consertando, fui prestando a atenção no ritmo, como que se jogava, e aquilo foi me ajudando a aprender. (informação verbal³⁹).

A flauta está presente em alguns grupos de carimbó, porém o número de flautistas e artesãos que fabricam esse instrumento de sopro é bem reduzido. Durante o trabalho de campo, não se teve contato com nenhum músico flautista, podendo-se perceber que, realmente, há uma carência desses profissionais no carimbó. Diante dessa observação, e durante a pesquisa bibliográfica, ficou constatado que essa falta de músicos e artesãos foi pauta de reuniões, discussões e ações do IPHAN, de modo a salvaguardar esse saber, que estava desaparecendo

³⁸ Entrevista concedida por LOBO, Antonio Carlos Pinheiro. 9:15 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

³⁹ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

no carimbó.

A flauta é um instrumento musical de sopro, feito artesanalmente, geralmente por artesãos e músicos flautistas que utilizam, para sua feitura, a imbaúba ou canos de PVC (Figura 21). Esse instrumento musical é de origem indígena, sendo também utilizado em alguns rituais xamânicos. Esse pau de imbaúba também é conhecido como “pau de chuva”⁴⁰, devido ao próprio corpo do instrumento produzir sonoridade.

Dos mais de 100 (cem) grupos de Carimbó da microrregião do Salgado Paraense, composto por 11 (onze) municípios, foram identificados pelo INRC/Carimbó apenas 4 (quatro) flautistas que ainda produzem e tocam a flauta tradicional. Durante a pesquisa, verificou-se também que os conjuntos de carimbó, na zona do Salgado, sofrem uma carência de músicos de instrumentos de sopro – poucos, diante do grande número de grupos. A flauta, industrial (com chaves) ou artesanal (feitas com tubos de alumínio, PVC ou madeira, notadamente a imbaúba), insere-se em quase todas as formações instrumentais dos conjuntos de carimbó desta região, porém, apesar da presença recorrente da flauta em muitos conjuntos, pode se dizer que, relativamente, não são muitos os flautistas nos municípios. Consequentemente, os músicos especializados neste instrumento, são constantemente requisitados em toda a região, tocando em vários grupos. Todavia, nesse primeiro momento, o foco da ação foi a transmissão do modo de fazer a flauta artesanal. O tocar também foi abordado, porém de forma mais superficial. (IPHAN, 2013, p.116).

FIGURA 21: TOCADOR DE FLAUTA ARTESANAL.



Fonte: In: Campanha do Carimbó⁴¹

Conforme citado, a maioria desses artesãos são músicos e carimbozeiros, pessoas com pouca escolaridade e baixo poder aquisitivo, precisando, assim, desempenhar trabalhos paralelos, mas a maioria deles não possui carteira assinada. Muitos deles não sobrevivem da música nem do artesanato, visto que a feitura desses instrumentos demanda tempo e a venda, na maioria das vezes, é realizada por encomenda, sendo que a procura dos mesmos não é

⁴⁰ Blogue Artes Florestais. Disponível: <http://artesflorestais.blogspot.com/2013/07/pau-de-chuva.html>
Acesso em: 07/05/2022.

⁴¹ Disponível em: <http://campanhacarimbo.blogspot.com/2010/11/sopro-do-carimbo-mestres-ensinam.html>
Acesso em: 20/06/2020.

grande. Eles possuem grande saber, repassados por meio da ancestralidade, no entanto, as questões sociais que se fazem presentes, no seu dia a dia, faz com que alguns desistam do ofício, deixando de repassar os conhecimentos, seja por questões financeiras, seja por debilidades físicas, falta de incentivo ou de perspectiva de mudanças.

O mestre da flauta artesanal do carimbó é o homem simples da Amazônia, que muitas vezes não teve acesso a escolaridade. Artista valoroso de saber notável e tamanha sensibilidade, que se dedica à cultura popular, prestando relevantes serviços à comunidade, sendo pouco (re)conhecido em seu local de origem, pela sociedade e governantes. São pedreiros, pescadores, catadores de caranguejo, biscateiros, agricultores, roceiros, meeiros, vigilantes, serventes, serigrafos, carpinteiros, caçadores. Nota-se que a totalidade dos mestres pesquisados não sobrevive de sua arte. Mesmo tendo dedicado sua vida a esse ofício, sobrevivem com dificuldades, alguns em idade bem avançada e com saúde debilitada, enfrentando o trabalho pesado para manter o sustento de suas famílias numerosas. Residem em domicílios simples, de pau a pique, madeira, salvo algumas exceções. (IPHAN, 2013, p.132).

Durante as entrevistas e pesquisa de campo, dois, dos três mestres entrevistados, falaram com saudosismo da viola, sendo um instrumento musical de seis cordas, fabricado manualmente pelos artesãos. O mestre Manuel, ao falar sobre como e quando se tornou carimbozeiro, apresenta a viola como um instrumento musical que foi sendo, ao longo do tempo, substituído pelo banjo. Ambos expuseram essa mudança na entrevista, afirmando que o carimbó tradicional, feito por seus antepassados, era tocado com a viola.

Olha, carimbozeiro já venho desde criança, porque meu pai, ele era músico, tocava viola de seis cordas. Na época quando ele tocava, era na época em que eles usavam a viola, não tinha o banjo, só existia a viola, de seis cordas, viola que eles chamam de viola de cocho, feito manual. (informação oral⁴²).

O mestre Anilo, na entrevista, declarou que a substituição da viola pelo banjo foi uma das principais mudanças ocorridas no carimbó, com o decorrer do tempo. Segundo ele, a viola apresentava uma musicalidade mais harmoniosa.

Minha filha, para mim o que mudou, porque naquele tempo, quando começou, era a viola, mais, harmonizada, agora é banjo, para mim, a viola tinha mais harmonia que o banjo, porque o banjo é mais para esse negócio de banda, para sopro, essas coisas. A viola, põe corda, é mais ritmada. (informação verbal⁴³).

A fala dos mestres, acerca da escassez desse instrumento no carimbó, foi constatada pela autora em campo, pois esta não viu esse instrumento sendo tocado por nenhum grupo de carimbó. Em uma conversa informal, o mestre Manoel destacou serem poucas pessoas que fazem esse instrumento, por esse motivo foi substituído pelo banjo. O próprio Dossiê do IPHAN aponta a ausência desse instrumento no carimbó.

Além das referências bibliográficas ao carimbó como tambor, outros instrumentos

⁴² Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

⁴³ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Curuçá, Pará, 2020. Arquivo MP4.

também são considerados parte de tal expressão (segundo se verifica também nos relatos de muitos músicos e compositores), como o banjo, a flauta, o clarinete e a maracas, além de outros já não mais observados nas formações – rabeca, viola e pandeiro. (IPHAN, 2013, p.39).

A música no carimbó possui um importante papel comunicacional, cultural, histórico e social. Todos os mestres entrevistados, e todos os integrantes do grupo de carimbó Filhos de Maiandeua, não frequentaram nenhuma escola de música, sendo que suas habilidades musicais foram socializadas e, é dessa forma, que eles repassam os conhecimentos.

A música pode ser definida como uma organização de sons com o objetivo de estabelecer uma comunicação, uma organização que não ocorre no vazio. As comunidades elaboram suas escalas, suas melodias e suas harmonias com base em escolhas culturais e a musicalidade somente ganha sentido em sua realidade sociocultural. O fenômeno musical deve ser compreendido como “vazado de historicidade”, ou seja, “é sempre produção e interpretação das culturas”. Isso implica dizer que existe uma relação entre a produção e a difusão, pressupondo a presença de criadores/compositores, executantes/intérpretes e ouvintes/público. A música sempre “pressupõe condições históricas especiais que na realidade criam e instituem as relações entre som, criação musical, instrumentista e o consumidor/receptor”. Portanto, a arte musical é uma metaforização a respeito do mundo ancorada na relação que o indivíduo/autor constrói com a sociedade. Em um movimento dialético, o músico é capaz de interagir, construir e reconstruir ideias e debates, trazer à tona contradições e respostas. (SILVA, 2019, p.20).

Não se poderia deixar de falar do papel feminino na música, embora existam poucas mulheres que tocam e cantam carimbó, visto que a maioria se encontra na dança e na organização das festividades do carimbó e religiosidade. No entanto, existem algumas delas que têm se destacado na música, como as *Sereias do Mar*, um grupo de carimbozeiras formado somente por mulheres de Marapanim, e que são praticantes do gênero de carimbó pau e corda. Outras mulheres têm se destacado como mestras, cantoras e compositoras do carimbó moderno, dentre elas: Dona Onete, Lia Sophia, Maria. Apesar de o universo musical do carimbó ser majoritariamente formado por homens, essas mulheres, ao longo dos anos, têm se destacado nesse cenário. No capítulo três, o papel feminino no carimbó foi abordado com mais detalhe.

1.3.1 A poética nas letras das canções

No que concerne à poética presente nas letras das canções de carimbó, verificou-se que ela aborda, em sua maioria, as temáticas do cotidiano dessas pessoas. Nesse sentido, as letras retratam suas labutas diárias, para retirar o alimento do mar; a preocupação em preservar a natureza, protegendo-a da “selvageria” do ser humano moderno, em uma lógica diferenciada da capitalista. A letra da música *Pescador*, de mestre Lucindo, apresenta o cotidiano do pescador, profissão exercida pela maioria dos mestres e carimbozeiros da região do Salgado.

Ele aponta que esse trabalho é penoso, mas realizado com prazer, nas noites de luar. No entanto, essa composição também traz profunda reflexão acerca da destruição ambiental, pois o que antes era abundante na natureza (jacaré, peixe-boi, tubarão), hoje se encontra em processo de extinção, devido à intervenção do ser humano na natureza.

PESCADOR

Pescador, pescador por que é
 Que no mar não tem jacaré?
 Pescador, pescador por que foi
 Que no mar não tem peixe-boi?
 Eu quero saber a razão
 Que no mar não tem tubarão
 Eu quero saber por que é
 Que no mar não tem jacaré

Ah! Como é bom pescar
 Na beira mar
 Em noite de luar
 Ah! Como é bom pescar
 Na beira mar
 Em noite de luar
 (Mestre Lucindo - Projeto Uirapuru. O canto da Amazônia, 2018).

A letra da canção *Esse Rio é minha Rua*, de Paulo André Barata, retrata a vida do povo ribeirinho, lembrando, portanto, as palafitas dessa região, casas de madeiras suspensas, porque construídas em regiões alagadas ou à beira dos rios, sendo elevadas, para que não sejam levadas pelas correntezas das águas. Fala das lendas da Amazônia, retratando duas lendas significativas nessa região, a da *cobra-grande* e a do *boto cor de rosa*. Apresenta um linguajar típico dos moradores dessa região, por exemplo: *mururé* = certas plantas aquáticas/ *escanCHA* = montar/ *alembrei* = lembrei/ *Abaeté* = cidade do Pará/ *piché* = piche, substância negra e pegajosa.

ESSE RIO É MINHA RUA

Esse rio é minha rua Minha e tua, mururé Piso no peito da lua
 Deito no chão da maré (bis)
 Pois é, pois é
 Eu não sou de igarapé
 Quem montou na cobra grande
 Não se escanCHA em poraquê (bis) (CORO)
 Rio abaixo, rio acima Minha sina cana é
 Só em falar na mardita
 Me alembrei de Abaeté (bis)

Me arresponde boto preto Quem te deu este piché
 Foi limo de maresia
 Ou inhaca de mulher? (bis)
 (Paulo André Barata - Nativo, 1978).

A música *Garota do Tacacá*, do mestre Pinduca, apresenta o gingado da mulher que dança carimbó. A letra também mostra algumas comidas típicas do Pará, o tacacá, uma bebida quente e salgada feita da mandioca e contém tucupi, camarão e jambu. O açaí também não poderia faltar, sendo esse o principal alimento dos paraenses.

A poética ratifica, portanto, a importância que os paraenses dão para sua cultura, tão presente nas letras do carimbó.

GAROTA DO TACACÁ

Oi mexe, mexe menina
Pode mexer sem parar
Você agora é a minha
Garota do tacacá (bis)

Rala, rala a mandioca
Espreme no tipiti
Separa na tapioca
Apara o tucupi

Prepara meu tacacá
Gostoso com açaí (bis)
Mestre Pinduca (20 super sucessos Pinduca, 2016).

A letra da canção do Mestre Verequete *O carimbó não morreu*, apresenta a força da ancestralidade. O Mestre Verequete se coloca como um difusor do gênero de carimbó pau e corda, afirmando que o carimbó nunca morre. Ele apresenta a capacidade comunicacional do carimbó, de invocar os brincantes para a roda de carimbó. Esse grande mestre, se intitula como uma autoridade, fazendo analogia a uma cobra venenosa, perigosa, e que não se deixa vencer, mostrando que o carimbó é resistência. Ele, mesmo após sua morte, continua vivo em suas canções e na memória viva dos grandes mestres de carimbó, deixando assim, o seu grande legado para as gerações, considerado o rei do carimbó do gênero pau e corda.

O CARIMBÓ NÃO MORREU

O carimbó não morreu
Está de volta outra vez (bis)
O carimbó nunca morre
Quem canta o carimbó sou eu (bis)

Sou cobra venenosa, osso duro de roer
Sou cobra venenosa, cuidado, eu vou ti morder (bis)

No ritmo do pau e corda
Quando o tambor nos invocar (bis)
Mexe o coração da gente
Música raiz do Pará (bis)

Sou cobra venenosa, osso duro de roer
 Sou cobra venenosa, cuidado eu vou ti morder (bis)
 Mestre Verequete (Verequete - Projeto Uirapuru - O Canto da Amazônia, 1994).

Outra canção que não poderia faltar é *Valor Feminino*, do grupo de carimbó Sereias do Mar, que aborda questões de resistência feminina no carimbó. Essa canção retrata o cotidiano dessas mulheres carimbozeiras, agricultoras, donas de casa, mulheres de valor com diversas funções em seu cotidiano. Essa canção retrata a paixão que elas têm por essa manifestação cultural, como protagonistas nesse universo cultural ainda tão masculino. É mais que uma simples canção que fala do potencial feminino, é uma resistência ativa, onde essas carimbozeiras contagiam outras mulheres no universo do carimbó, compartilhando saberes com outras gerações.

Valor Feminino⁴⁴ (Sereias do Mar)

Nós trabalhamos na roça
 Com mandioca, milho e feijão
 A mulher paraense
 Tem muita dedicação (repetir 2x)

É o valor feminino
 Que queremos destacar
 É a cultura brasileira
 Do Estado do Pará (repetir 2x)

A mulher tem seu valor
 Em toda a região
 Trabalhando noite e dia
 Para o progresso da nação (repetir 2x)

Os temas presentes nas músicas de carimbó são variados, apresentando, por exemplo: a dança do carimbó; a beleza e o gingado da mulher; o jeito de dançar carimbó; o amor à natureza; as lendas amazônicas; a comida paraense; as cidades e o estilo de viver paraense; a vida do pescador, do vaqueiro, do agricultor; o nome dos grandes mestres tradicionais de carimbó; a resistência cultural, dentre outras temáticas.

1.4 CARIMBÓ – DANÇA, LAZER E BRINCADEIRA

Para quem conhece essa manifestação cultural, quando se fala em carimbó, logo surge a imagem de uma mulher com sua saia colorida, longa e rodada, em sua volta, um homem que a corteja, convidando-a para a roda. O dançarino aproxima-se da mulher, bate palmas, sendo este um convite para dançar carimbó. A dançarina, com um sorriso, aceita o convite. Eles

⁴⁴ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=SIz8ikvDrec> (acesso em: 18/07/2022).

dançam por determinado tempo, e logo saem em busca de novos parceiros. Existem outras formas de dançar carimbó, mas essa é a mais frequente nas rodas de carimbó.

Diversas músicas dessa cultura destacam em suas canções como se dança o carimbó, tais como: “eu vou de banda, de banda, de banda/ eu vou de lado, de lado, de lado” (Pinduca, 1999); “dona Maria que dança é essa/que a gente dança só/ dona Maria que dança é essa/ é carimbó, é carimbó” (Pinduca, 1978); “Mexe o bumbum, e mais que de repente/ não faltará um moreno a fim de ensinar/ Mexe a cintura pra trás/Pra frente um passinho só/ Agora dá uma rodadinha/ E dance assim o carimbó” (Lucinha Bastos, 1997).

A dança do carimbó, conforme apresentada em suas canções, é uma dança alegre, muito prestigiada no Pará, em sua maioria executada sozinha, ou em pares, sem toques físicos entre os parceiros. Os passos dessa dança apresentam as seguintes peculiaridades: requebros, giros, coreografia com imitação de alguns animais (peru, gambá, galo, onça), rodopios, arquear dos braços e marcação do ritmo com palmas (IPHAN, 2013, p.13). O carimbó envolve simultaneamente dança, música e canto, ele surge na zona rural, nos terreiros, nas fazendas, nas agrovilas, nas regiões litorâneas, com enorme contribuição das culturas afro-brasileiras e indígenas.

O autor Zeca Ligiéro (2011) em seu texto “Batucar-Cantar-Dançar: desenho das performances africanas no Brasil” apresenta essa tríade performática tão importante nas manifestações culturais brasileiras. Ele destaca a grande contribuição dos negros africanos, que vieram forçadamente para o Brasil, para serem aqui escravizados, desempenhando no país diversas funções. Esses povos trouxeram consigo, costumes, religiosidade, batuques, danças, canções. Mesmo em meio a tanto sofrimento, eles não desprezaram a sua ancestralidade, e se alegravam com seus batuques, em escassos momentos de folga que tinham. Eles interagiram culturalmente com demais povos que aqui se encontravam, o que contribuiu significativamente para o surgimento de tantas manifestações culturais, dentre elas, o carimbó.

Como pudemos observar o cantar-dançar-batucar é a base de distintas celebrações, tanto nos rituais afro-brasileiros como também em festejos não religiosos, como é o caso do carnaval, em que escolas de sambas, afoxés e blocos de rua incendeiam as cidades, trazendo para o corpo do folião a síntese da performance africana que passou a ser sinônimo de festa brasileira. Uma forma de assimilar tudo que é bom da África, sem contudo estabelecer alguma ligação com aquele continente e suas tradições ancestrais revigoradas pelo inconfundível trio elétrico cantar-dançar-batucar, que passou a ser patrimônio imaterial do povo brasileiro (LIGIÉRO, 2011, p).

Em uma vivência de carimbó, nota-se essa tríade performática apresentada pelo autor, cantar, batucar e dançar, pois, é no batuque dos curimbós, na dança e no cantar, que o carimbó se constitui enquanto lazer do povo paraense. “O batuque reunia as diversas etnias dentro do traço comum da performance africana, pelo qual a percussão, a dança e o canto são embutidos

no mesmo rito” (LIGIÉRO, 2011, p. 139). Outro fato, percebido em campo, foi acerca das vivências de carimbó na Ilha de Fortalezinha, elas aconteciam sem dia, hora e lugar determinado, o fator primordial para a realização de uma roda de carimbó era a vontade dos carimbozeiros de estarem juntos e “fazerem um som”, já que o som dos curimbós anunciavam que o batuque, que a roda de carimbó iria acontecer. Tal como Ligiéro descreve, “[...] os batuques, como encontros informais, não obedeciam a regras fixas e se desenvolviam de acordo com o desejo dos dançarinos e músicos (Ibid., p.140).

No que concerne às indumentárias do carimbó, há em torno das mesmas todo um simbolismo. A vestimenta feminina é composta de uma longa saia colorida e rodada, sua blusa caída aos ombros; seus colares coloridos; e, em seu cabelo, uma enorme flor que remete à imagem da natureza. Dançando à sua volta, encontra-se o homem, com sua calça dobrada nas canelas e sua blusa colorida, aberta e amarrada na cintura, mostrando parte do peitoral do dançarino, remetendo assim à imagem do pescador, e do ribeirinho da região amazônica. Essas são as indumentárias do carimbó. A dançarina mostra toda sua desenvoltura ao rodar sua saia, sendo ela a protagonista da cena, assumindo, assim, o controle na dança. O homem, fica ao redor dela, como se estivesse quase hipnotizado pelo seu requebrado e pelo rodopiar de sua saia.

Há, portanto, uma relação entre o significado da indumentária do carimbó e o cotidiano do povo dessa região, ou seja, suas profissões, sua visão de mundo, seu cotidiano e sua identidade, conforme destaca Eder Jastes (2012), ao comparar as indumentárias dos pescadores, das cozinheiras de tacacá e vendedoras de ervas de Belém. Ele compara as vestimentas, a partir de cartões postais da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo (SECULT) (1998), que mostram as roupas do século passado, demonstrando que os grupos de carimbó continuam reproduzindo em suas performances o uso das indumentárias de tempos antigos.

A mulher veste uma saia rodada estampada com anágua, larga até o tornozelo, e blusa “tomara que caia” branca, de cambraia bordada, usa também adereços como: brincos, pulseiras e colares. Já o homem veste camisa e calça social, com faixa na cintura, chapéu e sapato social, sendo que os grupos tradicionais dançam descalços com camisa estampada. (JASTES, 2012, p.109).

Outra semelhança também, é entre as indumentárias das dançarinas de carimbó, e a obra da artista plástica Antonieta Santos Feiro, intitulada “A vendedora de Cheiro” (1947) – (Figura 22). Essas vendedoras de cheiro, eram mulheres paraenses, com baixo poder aquisitivo, vendedoras ambulantes, que comercializavam suas ervas com propriedades medicinais, nas ruas de Belém, e no principal mercado da capital paraense. Essa atividade ainda é bastante atual,

onde há diversas barracas, no mercado do “Ver-o-Peso”⁴⁵, conforme destaca Lucielma Lobato Silva (2017), só que não utilizam mais a indumentária retratada por Antonieta.

Em Belém, essa atividade profissional, hoje, denomina as vendedoras de cheiro como “Cheirosas” ou ainda como “Feiticeiras de Belém”, qualificação essa que já foi manchete na imprensa nacional e em constantes reportagens nacionais e internacionais, especialmente devido ao exótico, à simpatia, às crendices, aos remédios para quase todos os males do corpo e da alma. Em Belém do Pará, no século XIX, as feiras públicas ganharam relevância na lógica das atividades de venda de produtos das drogas do sertão, que, em sua maioria, eram levadas para a exportação. [...] As feiras irão representar a relevância da atividade comercial, contemplando as primeiras necessidades da população menos favorecida da cidade, incluindo negros, mestiços e mulatos (Lucielma Lobato SILVA, 2017, p.243).

Figura 22: A Vendedora de Cheiro. Antonieta Santos Feio, 1947



Fonte: Museu de Arte de Belém

Sua obra apresenta uma mulher negra, com as vestimentas semelhantes das dançarinas de carimbó. Em sua mão ela carrega um cesto de ervas, raízes semelhantes ao patchuli⁴⁶. Ela é uma trabalhadora autônoma, com meia-idade, um olhar cansado, porém, uma mulher vaidosa, bem arrumada com adereços. Essa vendedora de cheiro é religiosa, pois traz em seu pescoço símbolos do sincretismo religioso, tendo um crucifixo (símbolo do cristianismo) e um amuleto - patuá (símbolo das religiões de matrizes africanas). “As vestes dessa mulher em pleno século XIX apresentada na obra acima são semelhantes às vestes atuais das carimbozeiras em pleno século XXI, o que remete à origem popular do carimbó a partir do século XVII e XVIII (IPHAN, 2014, p.24)” (COSTA; OLIVEIRA, 2022, p.176).

⁴⁵ O mercado do Ver-o-Peso, é um grande mercado aberto ao público, que vende comidas, frutos-do-mar, frutas, artesanatos, vestuário, dentre outros. Situa-se na capital paraense, Belém, no estado do Pará, é um dos mercados mais antigos do Brasil, inaugurado em 1901. Localizado às margens da baía do Guajará. Ali, os portugueses instalaram um posto fiscal e comercial, para controlar o peso das carnes - “Casa de Haver o Peso”.

⁴⁶ O Patchuli, trata-se de ervas medicinais e de cheiro, são da família da hortelã. Elas são usadas com fins medicamentosos, para o artesanato e para perfumar o guarda-roupa. Fonte: <https://www.tuasaude.com/patchouli/> (acesso em: 13/09/2022).

Ainda falando sobre a dança do carimbó, as pessoas dançam sozinhas ou em pares, acontecendo da seguinte forma: o homem não toca a mulher, sendo, portanto, uma dança solta; ambos permanecem com um pé mais fixo, e o outro vai para frente e para trás. A mulher é a protagonista da dança, que vai requebrando e rodopiando sua saia ao embalo da música; ela requebra de um lado para o outro, em alguns momentos segura as pontas laterais da saia e requebra lentamente até o chão; em outros, realiza movimentos giratórios, acompanhada de um largo sorriso. A dança apresenta a imagem de uma mulher sedutora, mas que não é tocada pelo parceiro, sendo que esse se mantém atraído, dançando à volta dela. No entanto, a troca de parceiros nessa dança é constante.

O homem fica todo o tempo, ora dançando ao redor dessa mulher, ora rodopia com os braços arqueados para cima; em outros momentos, ele faz movimento com suas mãos como se quisesse sacudir ou levantar a saia dela, ação semelhante à peneiração; em outros momentos, ele se agacha e vai se deslocando de lado, sendo que todos os seus movimentos são em volta da dançarina. O único instante em que o homem toca a mulher é no momento em que ele coloca a mão na cintura dela, rapidamente, para girar com ela, olhando em seus olhos, porém, é um movimento rápido.

A dança, de um modo geral, se inicia quando os cavalheiros vão em direção às damas, diante das quais batem palmas, como uma espécie de convite para a dança, sempre realizada com os pares soltos, girando, continuamente, em torno de si mesmos, mas, ao mesmo tempo, formando um grande círculo, dentro do qual, de quando em vez, observa-se uma certa movimentação coreográfica solista, como por exemplo, a “Dança do Peru” ou “Peru do Atalaia”, que consiste na difícil proeza que o cavalheiro é forçado a realizar, qual seja a de apanhar, somente com a boca, um lenço que a sua companheira estendeu sobre o chão, como desafio ao seu equilíbrio e elasticidade muscular. (Ibid., p.224).

A *dança do peru* apresenta características da cultura indígena, assim como outras danças de carimbó em que acontece a imitação de alguns animais (dança da onça, do gambá, do jacuraru). Dentre as danças de carimbó que buscam imitar alguns animais, a do peru é uma das mais conhecidas. Os pares dançam com os passos já conhecidos do carimbó, porém ela apresenta algumas especificidades, pois os homens buscam imitar um peru. Os dançarinos formam um círculo e um casal vai ao centro da roda. O homem começa a rodopiar à volta da mulher. O dançarino, inclinando o corpo para baixo, com a sua camisa aberta, começa a levantar as pontas da mesma, como se fossem as asas da ave. Ele rodopia como um peru a volta da mulher, como se estivesse chamando a atenção dela. A dançarina, vai ao centro da roda requebrando, pega um lenço e o coloca no chão, desafiando, dessa forma, o dançarino a pegá-lo com a boca.

Esse momento constitui-se um grande desafio para o homem, pois ele deve pegar o

lenço com a sua boca, sem tocar o chão com suas mãos. Ele vai abrindo as pernas e se encurvando, com passos de contorcionista, inclina a sua boca no chão com as mãos para trás e, dessa maneira, ele tenta pegar o lenço (Figura 23). Se o dançarino encosta a mão no chão ou não consegue pegar esse lenço, ele é vaiado por todos, enquanto um novo casal vai ao centro e tenta fazer o mesmo passo. No entanto, quando o homem consegue realizar o passo completo, ele é aplaudido por todos. A dança necessita de grande destreza do homem, além de elasticidade corporal para a sua execução. Uma letra bem conhecida é a da canção *Xô Peru*, do mestre Verequete, em que apresenta alguns passos realizados nessa dança. “O peru tá pulando, xô peru / Ora pula peru, xô peru / O peru tá rodando, xô peru / Ora pula peru, xô peru / Tatá, tatá[...]” (Verequete, 1974). A dança do peru, apesar de não ser dançada com frequência, sendo rara sua execução, ela ainda pode ser vista em alguns festejos de carimbó, e em alguns eventos-shows de carimbó.

FIGURA 23: DANÇA DO PERU. DANÇARINO COREOGRAFANDO (O DESAFIO).



Fonte: In: Toda matéria⁴⁷.

Zeca Ligiéro (2011) apresenta as características do estilo de dança europeu, em especial o balé, em que há grande rigidez com o corpo, muita disciplina em busca de uma determinada elegância, perfeição e leveza, pois, o “ bailarino europeu tinha (e continua tendo) como meta, portanto, atingir a beleza através da verticalidade, estabelecendo contato com o reino do ar, onde se acredita habitem as sílfides, os anjos e as fadas”. Contudo, ele destaca que apesar das danças africanas não terem todo esse rigor e rigidez com o corpo, elas apresentam a mesma complexidade e sofisticação que um balé clássico. O carimbó, em sua maioria, não tem passos rígidos, engessados, com coreografias pré-definidas, ele é dançado livremente, conforme o ritmo da música. Mesmo que uma pessoa não conheça essa dança, facilmente pode entrar na

⁴⁷ Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/carimbo/> Acesso em 10/07/2020.

roda e se arriscar a aprender. Assim como as danças africanas, o carimbó valoriza a ancestralidade, os treinos ocorrem durante as rodas de carimbó (vivências) e são transmitidos por meio de um aprendizado coletivo, durante a própria festa.

Para o africano, o céu está sob a terra – o mundo dos ancestris, mas as forças da natureza estão em volta e devem ser incorporadas pelos dançarinos. A tradição da dança africana é tão importante e sofisticada quanto a do balé clássico e, quando desenvolvida profissionalmente, ela requer do dançarino as mesmas horas de treinamento. Nas comunidades negras esse treinamento é geralmente informal, acontecendo metodicamente durante os rituais e festas, em que os conhecimentos e segredos são repassados de geração a geração. [...] Nessas festas, diversas modalidades de dança-canto-batuque afro-brasileiros eram praticados e, assim, transmitidos aos mais jovens membros das comunidades”. (LIGIÉRO, 2011, p.141).

Conforme citado, apesar do carimbó ser uma dança livre, sem passos definidos, existem alguns passos conhecidos, como a dança do peru, mostrado na figura 23, que são difíceis e desafiadores para os dançarinos, pois exigem dos mesmos grande elasticidade. Portanto, assim como o balé, e as danças africanas (LIGIÉRO,2011), o carimbó também exige habilidades, práticas e elasticidade para a execução de alguns passos. Esses treinos foram observados nas vivências de carimbó, nas aulas de dança nos barracões de carimbó, e em festas diversas.

Em algumas apresentações artísticas da dança de carimbó, realizada nos *halls* de hotéis ou restaurantes; nas embarcações da Valeverde Turismo; em determinados lugares específicos, ela apresenta uma conotação mais profissional, mercadológica, voltada para atender determinado público. Geralmente, depois da apresentação, os dançarinos convidam as mulheres (turistas) para dançarem e, da mesma forma, as dançarinas chamam os homens (turistas) a entrarem na roda para brincar. Mesmo que, nesses espaços, essa dança possua um viés mercadológico, há uma interação entre aquele que executa a performance e o público, pois o sentido da dança não é competir ou mostrar passos rigidamente ensaiados, mas brincar, divertir, socializar, alegrar a todas e todos.

Segundo destaca Richard Schechner (2006, p.20), as performances apresentam sete funções. No entanto, uma determinada performance pode abarcar uma das funções ou até mesmo todas, sendo elas: 1- entreter; 2 - construir algo belo; 3 - formar ou modificar uma identidade; 4 - construir ou educar uma comunidade; 5 - curar; 6 - ensinar, persuadir e/ou convencer; 7- lidar com o sagrado e/ou profano. “Poucas das performances, se é que alguma delas, concluem todas estas funções, mas muitas performances dão ênfase a mais de uma”. O carimbó, enquanto performance, desempenha quase todas as funções apresentadas anteriormente pelo autor.

Nos momentos em que as pessoas saem para brincar carimbó nos barracões, nas ruas, nas festas ou em qualquer lugar, não há parceiros definidos, não há idade para se dançar, não

necessita de grandes conhecimentos para a dança, pois todas e todos são convidados a aprender. As mulheres começam a dançar, com suas indumentárias ou não, e logo os homens se aproximam das mesmas, como se pedissem licença para dançar à sua volta. Boa parte das mulheres concede a dança e começa assim a brincadeira. Posteriormente, os homens saem e procuram outras mulheres para procederem da mesma forma, ocorrendo constantes interações. Essa brincadeira ocorre com muita alegria e respeito. As mulheres, ao serem abordadas pelos homens, não costumam negar a companhia da dança, pois consideram esse momento como um jogo, uma diversão.

Em condições mais remotas, na época dos terreiros de carimbó, o que, como vimos, data de cerca de cem anos atrás, a responsabilidade de tocar e cantar era exclusiva dos homens. As mulheres dançavam com pares masculinos, ainda sem coreografia pré-definida. A gingada da cintura e os braços arqueados com punhos cerrados para os homens denotam a figura impositiva do sexo masculino, ainda que coubesse à mulher o domínio no jogo de sedução, em seus rodopios graciosos com saia rodada. Já no lundum, a dança de roda em sentido anti-horário é comum e considerada traço de origem africana. (GABBAY, 2012, p.80).

O lundum, também conhecido como lundu, é um canto e uma dança de roda de matriz africana, bem presente no estado do Pará. As indumentárias são as mesmas do carimbó, porém se diferenciam em alguns aspectos, apresentando sonoridade mais melancólica e sendo uma dança de roda, em que os pares vão dançando em sentido anti-horário. Gabbay (2012), em sua tese, descreve que essa dança foi trazida da África pelos escravos, e que era dançada nos terreiros da Ilha do Marajó. Essa dança, em sua grande maioria, era realizada já nas madrugadas, no final da festa. Nesse momento, a maioria dos brincantes já se encontrava embriagada, pois grande parte dos participantes fazia uso de bebidas alcoólicas.

O lundum é considerado uma dança de sedução, percebida pelos olhares entrelaçados, pelo posicionamento dos corpos do homem e da mulher e pelo jogo de sedução entre os parceiros de dança. Tony Costa (2015) destaca a importância da influência da cultura negra no Brasil, pois, ao se misturar com outras existentes, foi, em simultâneo, modificando-se e sendo modificada. Nesse entrelaçamento cultural, a partir da mistura do lundu, com outras culturas presentes na região Norte, outros ritmos e manifestações populares vão surgindo, como o carimbó.

A cultura negra, que se aclimatava nos trópicos e se irradiava para toda a região, passaria por um duplo processo, influenciando e sendo influenciada, gerando, assim, o que viria a ser depois o carimbó. O lundum, que apareceria pela presença negra, seria, na interpretação de José Ubiratan Rosário, a base para o surgimento do carimbó. Tendo em vista as vicissitudes do processo histórico local, o lundum iria transformar-se “ao calor da mudança da dinâmica cultural” e seria “recriado” em duas outras formas distintas, o retumbão, gênero ligado à Marujada de Bragança, e o carimbó propriamente dito, mais comum na região do Salgado e na região guajarina. (COSTA, 2015, p.7).

Uma das especificidades que difere o lundum do carimbó, é o fato de a primeira dança apresentar o contato físico entre o casal de dançarinos. A mulher, requebrando, mira fixamente nos olhos do seu parceiro de dança. Ele agarra a cintura dela e ambos vão dançando e girando lentamente. Nesse contato físico, os sorrisos, os olhares, o jogo de sedução presente na dança, equivale a um convite para a cópula. Eles se tocam, rebolam juntos, abraçam-se, acariciam-se, sendo essa uma dança extremamente sensual. Era dança sempre deixada para o final da festa, por seu caráter de sensualidade. O lundum, estava presente nas rodas de carimbó, e foi um dos motivos da sua proibição. .

O carimbó e o lundum tiveram, nesse momento, sua fase de proibição nos terreiros e em diversas localidades do Pará, mostrando, dessa maneira, o preconceito contra essa manifestação cultural, considerada marginal. Para a elite paraense, tratava-se de uma manifestação que tirava a paz noturna, bem como uma dança proibida, de “mulheres da vida”, “dança imoral”, logo, devendo ser combatida. No entanto, mesmo com sua proibição e repressão, houve a resistência cultural dos carimbozeiros, garantindo que essa tradição se mantivesse viva e presente na cultura paraense, superando estigmas, de tradição de menor importância.

As vivências de carimbó, foram, nessa fase de proibição, consideradas festas moralmente pervertidas. Vicente Salles e Marena Isdebski Salles (1969, p.260) em sua obra *Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo*, apresenta esse momento proibitivo do carimbó, em uma coleção de Leis da Província do Grão Pará, na Lei n.º 1.028 de 5 de maio de 1880, sob o título *Das Bulhas e Vozerias*. Tratava-se, portanto, de um código de posturas da capital, em que se proibiam vozerios, gritos, tocar tambor, dançar carimbó, bem como tocar outros instrumentos que prejudicasse o sossego noturno. As pessoas que se encontrassem em tais práticas sofreriam pena de pagarem multas de 30 mil réis, previstas no Artigo 107.

Já na cidade de Vigia, no Pará, também foi encontrado o código de posturas da Câmara de Vigia, na Lei n.º 1.162, de 12 de abril de 1883, o Artigo 48 apresentava as mesmas proibições de tocar tambor, dançar carimbó ou tocar outros instrumentos que perturbavam o sossego noturno. Na ocorrência, os infratores deveriam ser punidos com multa de 15 mil réis ou até mesmo 5 dias de prisão. O mestre Manoel salienta essa época, ao falar sobre o que representava o carimbó para ele. Ele destaca a importância do mesmo; a repressão sofrida pelos fazedores dessa manifestação cultural; o processo de resistência e o seu reconhecimento atual.

A vida, o carimbó é uma vida, uma herança que nossos pais, nossos avós deixaram, mais de 200 anos. O carimbó ele foi, assim, marginalizado, tinha um momento que não podia tocar o tambor nas praças, porque a polícia mandava parar. Chamava a gente de vadio, chamava o cara que faz cultura de vagabundo, não tem o que fazer. Mas, na verdade, o carimbó ele sobreviveu 200 anos, a herança que nossos pais, nossos avós, deixaram para nós, e a gente tem que está dando continuidade hoje a esse

processo. Então, o carimbó hoje, ele está em todo canto, ele está atravessando fronteiras, porque ele era só aqui no Pará, mas agora está no Rio de Janeiro, São Paulo, Acre, Brasília, em Portugal, está em todo canto, ele está por aí. (informação verbal⁴⁸).

Desse modo, o carimbó, por ser culturalmente advindo das camadas populares, foi considerado nesse período como uma manifestação popular inferior, sem prestígio, esteticamente desprezada pela alta sociedade da época, devendo, desse modo, ser proibida e reprimida pela elite e autoridades locais.

No final do século XIX e início do século XX, a região Amazônica, em especial as cidades de Manaus e Belém viviam um momento histórico de grande crescimento econômico, por conta do “Ciclo da Borracha”. Esse período áureo trouxe para ambas as cidades uma grande prosperidade econômica e intensa modernização. Importada da Europa e conhecida como *Belle Époque* surge uma cultura que influenciou diretamente na arquitetura, moda, música e cultura de forma geral, considerada mais importante, sofisticada e moderna. A *Belle Époque* brasileira teve início, no país, no ano de 1871, e trouxe profundas mudanças para a sociedade paraense. Erudita, e nos moldes europeus, determinava o que deveria ser valorizado e combatido culturalmente.

O panorama do século XIX suprimiu e/ou ignorou as manifestações populares e folclóricas, assim como a memória das práticas de batuques presentes em Belém. O período em questão, retratado como de riquezas e prosperidade socioeconômica que tornou efervescente e destacou o ambiente “musical” paraense, foi responsável por reprimir e criminalizar as manifestações musicais de origem afro-brasileira. Uma incursão aos jornais locais do final do século XIX nos revelou traços de repressão dessas manifestações populares. (SILVA, 2019, p.27).

Mesmo que essa manifestação cultural tenha sido considerada crime, por não ser reconhecida pelos governantes e pela alta classe da época, ela resistiu até os dias atuais. Essa tradição prosseguiu na clandestinidade em alguns locais em que fora proibida. A resistência do carimbó aponta que essa é uma festa que expressa alegria e sentimento de pertencimento, considerada lazer para a população paraense, ou seja, uma brincadeira apreciada por pessoas simples, que reconhecem aqui sua identidade cultural. Entretanto, apresentou outro momento histórico, conhecido como o período de folclorização do carimbó.

A *Belle Époque* brasileira começou a ter o seu declínio no país, no ano de 1922, com a *Semana de Arte Moderna*. Este movimento foi liderado por uma elite branca, composta por intelectuais e artistas brasileiros. Apesar de ter sido um importante movimento artístico e cultural, não teve como representantes os negros e indígenas⁴⁹, pois, somente a elite branca

⁴⁸ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

⁴⁹ Fonte:

compunha o seletto grupo artístico. Este ano, a Semana de Arte Moderna completou o seu centenário, e não há como negar que foi um importante movimento, repleto de novas ideias artísticas e culturais, com características libertadoras e nacionalistas. Alguns artistas brasileiros procuraram distanciar-se dos velhos padrões artísticos do século XIX, buscando, assim, uma identidade própria, daquilo que é tipicamente brasileiro.

A *Semana de Arte Moderna* chocou muitos artistas e intelectuais conservadores, mas foi um marco para o reconhecimento da cultura popular brasileira. Houve um novo olhar nesse momento para a cultura popular e para o regionalismo brasileiro. Os intelectuais, em especial os folcloristas, buscaram valorizar e interessar-se pela cultura popular brasileira, o que era produzido no país, ou seja, pela sabedoria popular.

O Movimento Folclórico Brasileiro ressaltava os valores da nacionalidade, buscando realçá-los através das realidades regionais, uma vez que um pressuposto teórico dos folcloristas desse período residia na crença de que a essência da alma brasileira encontrava-se na cultura popular. O engajamento desse significativo contingente de intelectuais na valorização da cultura popular denotava também que o folclore não era apenas visto como um objeto de estudo e pesquisa, mas principalmente, como uma referência para a definição de nossa identidade nacional (OLIVEIRA, 2011, p.46).

O carimbó, por ser oriundo da zona rural e interiorana do Pará, era praticado em sua maioria por trabalhadores rurais, pescadores, donas de casa, pessoas de baixo poder aquisitivo, negros (descendentes de escravizados) e indígenas. Apesar de ter sido considerada uma manifestação cultural inferior, ela foi ressignificada nesse período, pois foi considerada pelos estudiosos da cultura popular, como uma manifestação tipicamente brasileira.

No final do século XIX e no começo do XX, o carimbó era visto como degradante e foi criminalizado em nome do “socego” e “ordem pública”. Essa caracterização foi se modificando a partir dos anos 1920 com a atuação dos literatos-folcloristas. Aliado à sua descriminalização, ocorreu um processo de ressignificação e valorização dele como representante do folclore local. Isso se deu a partir das problemáticas levantadas pelos folcloristas modernistas, sejam os de âmbito nacional, sejam os paraenses. (SILVA, 2019, p.39).

Eder Jastes (2012), em sua tese, *Zimba: A Espetacularidade Gestual dos Dançarinos de Carimbó na Amazônia*, aponta que o carimbó, em algumas regiões, era conhecido como *Zimba*. Os moradores se reuniam nos mais variados lugares para realizar o zimba. O autor, em sua obra, apresenta o vocábulo zimba, como sinônimo de carimbó, pois, em algumas localidades específicas, esse era o termo empregado pelos moradores, considerando, portanto, a terminologia original do carimbó.

Sua pesquisa contribuiu para o conhecimento dessa terminologia, por meio dos poucos

<https://www.terra.com.br/nos/onde-estavam-os-negros-na-semana-de-arte-moderna-de-1922,c012383e8af3f09244dbc38d7fd897b9u71a743i.html> (acesso em: 13/09/2022). Texto de Caroline Nunes. Onde estavam os negros na semana de arte moderna de 2022?

escritos ou mesmo pela memória de alguns mestres e brincantes mais antigos. “[...] Mais uma vez, tive contato com a palavra Zimba, desta vez no mundo acadêmico. Esta palavra aparecia no texto como um sinônimo do Carimbó e era considerada a célula ancestral desta manifestação paraense, no município de Vigia de Nazaré”. (JATES, 2012, p.16).

O primeiro contato da autora com esse termo foi por meio da tese acima citada. Posteriormente, ela teve a oportunidade de conversar com mestres e carimbozeiros da região nordeste do Pará sobre essa terminologia. Durante conversas informais com os mesmos, percebeu-se que, apesar de o termo zimba não ser usualmente falado, ele é conhecido por todos, pois os antepassados se referiam ao carimbó como zimba. Conforme destaca Eder Jastes (2012, p.36), “Estes encontros festivos ainda hoje são chamados de Zimba”. Desse modo, o carimbó ou a zimba se estabeleceu “vivo” até os dias atuais, por meio da resistência.

Em Marapanim, há uma festa denominada de *Zimbarimbó*⁵⁰, no início do mês de dezembro e, em 2019, contou com a sua 7.^a Edição. Nela, há o cortejo e levantamento do mastro em devoção a São Benedito; muitas apresentações de grupos de carimbozeiros da região; vendas de comidas típicas e artesanato. O carimbó, sem dúvida, é uma festa popular paraense; uma brincadeira com música e dança; um momento de socialização; uma manifestação cultural que resistiu ao tempo, às proibições e repressões, sendo repleta de sentidos e significados, portanto, uma herança cultural.

1.5 O CARIMBÓ - RELIGIOSIDADE

A religiosidade sempre esteve presente na vida do ser humano, desde os primórdios da humanidade. O sujeito, ao longo da história, sempre teve tendências às coisas sagradas, buscando uma relação com o ser transcendente. Essa busca decorre, a partir de diversas motivações: seja pela investigação de compreender a própria existência humana, de onde se veio e para aonde se vai; seja pela busca de conectar-se a algo para além do mundo físico, ou seja, o *religare* ao ser supremo; seja para conhecer a si e ao outro; seja para livrar-se de inúmeros malefícios que poderiam sobrevir; seja como gratidão e/ou realização dos desejos pessoais e sociais.

São inúmeros os fatores que levam as pessoas a buscarem um ser que está além do mundo físico e racional. Cristiane Almeida de Azevedo (2010, p.93) apresenta a diferença entre os conceitos de *religio* e *religare*, visto que o primeiro refere-se mais a um conceito voltado para a prática pagã, enquanto, o segundo estaria direcionado a uma visão monoteísta cristã,

⁵⁰ Prefeitura de Marapanim-PA, 7.º Zimbarimbó de Marapanim.

Disponível: <https://www.marapanim.pa.gov.br/7o-zimarimbo-de-marapanim/> Acesso em: 11/07/2020.

sendo essa a etimologia proposta por Lactâncio, em que a religião liga o ser humano a um “Deus único e verdadeiro”.

Carl Gustav Jung (1978) dedicou parte dos seus estudos na busca de compreender os fenômenos religiosos. Em sua obra *Psicologia e Religião* (Obras Completas, vol.11), ele aborda a religiosidade presente na psique humana. Seus estudos foram desenvolvidos, a partir do campo da psicologia analítica, atuando profissionalmente como médico psiquiátrico. Desse modo, ele prefere o conceito *Relegere*⁵¹, tendo como sentido “observar, considerar cuidadosamente”. Esse psiquiatra compreende que a religião está presente na natureza humana, desde os primórdios da humanidade, sendo esta inata.

Antes de falar da religião, devo explicar o que entendo por este termo. Religião é — como diz o vocábulo latino *religere* — uma acurada e conscienciosa observação daquilo que Rudolf Otto acertadamente chamou de “numinoso”, isto é, uma existência ou um efeito dinâmico não causados por um ato arbitrário. Pelo contrário, o efeito se apodera e domina o sujeito humano, mais sua vítima do que seu criador. Qualquer que seja a sua causa, o numinoso constitui uma condição do sujeito, e é independente de sua vontade. (JUNG, 1978, p.9).

Para esse autor, a religião não estaria centrada na prática de um credo religioso, mas na experiência humana com o transcendente. Ele usa o conceito de Rudolf Otto, “numinoso”, como sendo, a experiência religiosa, o mistério transcendental que alcança esse homem e o envolve (apud AZEVEDO, 2010, p.95). Para Jung, a consciência humana não pode abarcar e descrever esse fenômeno; porém, a partir dessa experiência, o ser humano torna consciente esse processo, manifestando-o de diversas formas. A experiência religiosa do ser humano com o ser transcendente pode ser observada nas artes, na música, na dança, no trabalho, nas diversas festas populares e nos diferentes ritos. Desse modo, compreende-se que a religiosidade se faz presente na vida do ser humano em diferentes épocas e em distintas culturas.

O carimbó, como parte da cultura popular paraense, apresenta uma intrínseca relação com a religiosidade. Essa religiosidade ocorre, a partir do entrecruzamento de diversas religiões, ou seja, das influências das religiões de matrizes africanas, indígenas, ibéricas e outras. Trata-se, portanto, do atravessamento cultural e religioso dos diversos povos que povoaram a região Amazônica; no entanto, essa interação religiosa não ocorreu pacificamente, houve diversos conflitos religiosos. Algumas letras das canções de carimbó, fazem referência a essas características religiosas

Mais do que a predominância de referências a figuras do catolicismo, da umbanda e da encantaria, o conteúdo das letras de carimbó está relacionado à natureza que rodeia o amazônida, respeito, admiração, proteção, unidade com a floresta. (FUSCALDO, 2015, p.94).

⁵¹ *Relegere* - Etimologia proposta por Rudolf Otto - sentido de “numinoso”, a religião se estabelece pela experiência, pela relação ativa do ser humano com o transcendente.

Os aspectos religiosos presentes nas festas de carimbó devem ser percebidos de forma holística⁵², notando assim as contradições e os atravessamentos que compõem a sua estrutura. Os africanos, ao serem trazidos ao Brasil como escravos, trouxeram consigo seus deuses, religiões e rituais. Houve grande imposição da fé católica cristã através da catequização dos povos indígenas e negros escravizados. “Mapas da chegada de africanos de origem banto atestam que eles já desembarcaram com nomes cristãos como Maria, João, Jonas, Sebastião, etc..”. (LIGIÉRO, 2011, p.139). Suas celebrações próprias eram proibidas, e realizadas às escondidas, conseguiram se manter ativas até os dias atuais pela resistência.

Durante o período colonial, as celebrações dos negros, tanto religiosas como seculares eram também realizadas em lugares secretos como no interior das florestas ou junto dos rios e praias desertas. A partir de meados do século 19, quando passou a ser permitido pelas autoridades, o batuque tornou-se popular nos grandes centros urbanos (Ibidem, p.141).

Como prova dessa resistência religiosa, está a escolha do santo padroeiro do carimbó, sendo este um santo negro, denominado São Benedito, um cozinheiro que tinha por hábito retirar comidas do convento, para doar aos famintos. Ele é o padroeiro dos negros, cozinheiros e africanos. Esse mesmo santo é homenageado em diversas festas populares do Brasil, como a congada, mais presente na região Centro-Oeste do Brasil, além de outras manifestações populares que apresentam a religiosidade de matriz africana.

No Pará, é um santo homenageado no dia 26 de dezembro, na cidade de Bragança, em uma grande festa chamada *Marujada*⁵³. De acordo com o Dossiê do IPHAN (2013), nas festas de Carimbó, em algumas localidades, há uma intrínseca relação com os aspectos religiosos, em que o profano e o sagrado dividem o mesmo espaço.

As festas de carimbó, como dito, participam do conjunto de práticas e relações que constituem esta manifestação cultural, onde estão presentes elementos de sociabilidade que dão suporte à manutenção desta atividade em diversos contextos em que se reproduz. Sua conformação celebrativa aparece principalmente nos festejos em homenagens aos santos católicos, notadamente São Benedito, pela sua associação à devoção de escravos negros trazidos para a Amazônia desde o século XVIII, indicando uma temporalidade que delinea um ciclo determinado no qual tocam, cantam, dançam e, principalmente, “fazem” o carimbó (geralmente entre os meses de dezembro e janeiro). (IPHAN, 2013, p.46).

Conforme já citado, na cidade de Marapanim, acontecem anualmente duas festas de

⁵² De Holismo - Doutrina que concebe o indivíduo como um todo que não se explica apenas pela soma das suas partes, apenas podendo ser entendido em sua integridade (In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa).

⁵³ Marujada é uma festa realizada no dia 26 de dezembro em homenagem a São Benedito. Durante a festividade, as mulheres exercem papel importante, pois, boa parte delas, são encarregadas de organizarem a festa. A festividade de São Benedito (santo negro) é realizada desde 1798 pela igreja católica. Possui aspectos do sagrado e profano. Durante a festa realiza-se a procissão, as ladainhas, a missa, a alvorada, as danças, os cantos, e muita diversão (IPHAN, 2013, p.36).

carimbó, sendo elas: o *Festival de Carimbó de Marapanim*⁵⁴, e o *Zimbarimbó*. Elas ocorrem, respectivamente, nos meses de novembro e dezembro. No primeiro dia de festa, acontece o levantamento e a derrubada do mastro em devoção a São Benedito (Figura 24), prosseguindo com diversas atrações, durante os outros dias. Percebe-se, portanto, que o carimbó possui aspectos religiosos atravessados com as diferentes matrizes religiosas; envolvendo os aspectos sagrados (devoção, ladainha, procissão, pagamento de promessas) e os profanos (bebida, comida, dança, atrações). Desse modo, Robson Camargo (2015) acrescenta que a religião determina uma visão de mundo e, conseqüentemente, a ação desse sujeito no mundo. Observar os aspectos performáticos do carimbó, enquanto religiosidade, é perceber esses entrelaçados.

A forma da performance se estabelece como ação no tempo e impregna a vida das pessoas. A crença em determinada religião determina o comportamento e uma visão de mundo, e um comportamento implica em determinada religião, seja como mito e adoração do mito, como linguagem poética, como atitude, com suas loucuras e seus métodos; como imagem, forma que se estabelece como coisa e representação, formas objetivas e subjetivas. (CAMARGO, 2015, p.20).

FIGURA 24: CORTEJO DO MASTRO DE SÃO BENEDITO. MESTRE MANOEL E CARIMBOZEIROS COM O MASTRO NO ZIMBARIMBÓ - MARAPANIM-PA, 2013.



Fonte: Antônio Rocha. In: Campanha carimbó⁵⁵.

Foi, portanto, a partir do Catolicismo, com a catequização e a imposição da fé cristã católica a outros povos, que sua religião e os seus santos passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas. Desse modo, a chegada dos negros ao Brasil, com suas divindades, seus tambores e sua devoção aos ancestrais, trouxe grande influência para a cultura e religiosidade brasileiras, porém essas manifestações foram duramente combatidas e oprimidas pela religião dominante

⁵⁴ Disponível em:

<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/11/28/em-marapanim-10a-edicao-do-festival-do-carimbo-comeca-nest-a-sexta-feira.ghtml> Acesso em: 20/05/2020.

⁵⁵ Disponível em: <http://campanhacarimbo.blogspot.com/2013/12/marapanim-em-festa-celebra-o-carimbo.html> Acesso em: 11/07/2020.

no país. No entanto, mantiveram-se resistentes e se mesclaram a outras religiões. Os índios também contribuíram com sua religião, com o xamanismo, com o uso de ervas, com sua devoção à natureza, com os seus cantos e rituais sagrados. Entretanto, não se fala de uma ou de outra religião, mas de um relacionamento entre elas. Observaram-se, portanto, elementos de todas essas religiões e o carimbó nasceu dessa mescla religiosa e cultural dos diferentes povos que habitavam a região amazônica.

Nas dezenas de localidades em que há festividades de santo, e que incluem o carimbó como elemento ritual e performático, verificou-se que, majoritariamente, São Benedito é o santo mais celebrado por suas populações. A festividade de São Benedito no Estado do Pará pode ser classificada como uma festa de irmandade. As irmandades religiosas foram uma das principais formas de sociabilidade dos escravos urbanos durante todo o período colonial. Ao contrário do que se pensa, os negros africanos inseridos em território amazônico pelo sistema escravista não exercitaram sua cidadania religiosa através da fundação de terreiros ou outro tipo de templo onde se pratica religiões extáticas de ascendência africana. (IPHAN, 2013, p.51).

Ao se analisarem as performances do carimbó, enquanto religiosidade, notam-se as influências dos povos colonizadores, porém essas religiões não se estabeleceram e se relacionaram de forma harmoniosa, mas se constituíram na resistência. O carimbó, mesmo se diferenciando em determinadas localidades, traz a religiosidade presente em alguns grupos de carimbozeiros e festividades. O mestre Moacir, ao falar sobre os mestres que foram seus referenciais, revela essa relação entre o carimbó e a devoção aos santos.

Tenho muitas inspirações. Então, eu me apego muito aos mestres que tocavam aqui na ilha, que via tocando em rodas de carimbó, fazendo músicas nos barracões. E cultuavam também o São Benedito, o São Sebastião, que eram os santos cultuados na época, fora que tinha outros santos. (informação verbal⁵⁶).

São Benedito, dos santos negros, foi um dos que mais se destacou no Brasil, reverenciado tanto pela igreja católica como pelas religiões de matrizes africanas, como o candomblé. Vanildo Palheta Monteiro (2016, p.101) destaca, em sua obra *Carimbó de Santo Preto: A presença negra na performance musical da Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)*, que as Irmandades de Negros e Escravos tinham grande devoção por santos de sua etnia, relacionando-se com os mesmos, com maior proximidade. Os santos negros, podiam compreender melhor o sofrimento que eles enfrentavam na escravidão. No Pará, dentre esses santos, São Benedito foi escolhido como padroeiro do carimbó. A igreja católica tenta conciliar o catolicismo e suas práticas com a fé em alguns desses santos, trazidos ao Brasil pelos africanos. Esse sincretismo religioso não acontece naturalmente, pois, em certos momentos, ocorrem divergências entre as religiões de natureza africana com as de natureza cristã-católica,

⁵⁶ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandua: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

seja na visão de mundo, seja nos rituais realizados, nos dogmas, dentre outros fatores.

Desse modo, as invocações dos santos negros não o eram apenas “pela afinidade epidérmica ou pela identidade de origem geográfica, mas também pela identidade com suas agruras. Os ‘santos dos brancos’, supunha-se, não saberiam compreender os dissabores e sofrimentos negros” (BOSCHI, 1986, p. 26). Nessa perspectiva, São Benedito foi, no Brasil, adotado como santo padroeiro, principalmente das irmandades de escravos, sendo, entre os santos negros, o mais cultuado. O seu culto no Brasil data do início do século XVII, “quando lhe foi atribuída a cura do filho de uma escrava no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro” (ALVES, 2006, p.19), época em que Portugal se encontrava ainda sob domínio da Coroa espanhola. Esse santo, alcunhado, segundo Caponero (2009), de “o preto”, “o moreno” ou “o mouro” nasceu na Sicília, em Sanfratelo, ilha ao sul da Itália, em 3 de abril de 1524. (MONTEIRO, 2016, p. 101).

Algumas pessoas e/ou grupos de carimbozeiros apresentam o carimbó como oferenda a algum santo, pois fizeram alguma promessa ou conseguiram alguma dádiva e, como gratidão, passam a promover anualmente uma festa regada à comida, bebida e carimbó. Desse modo, é comum, em determinados lugares, que as pessoas façam promessas de oferecer, todos os anos, uma festa de carimbó em sua casa, em homenagem a algum santo, seja em agradecimento por um favor, seja pela continuidade de uma promessa realizada por seus ancestrais, em que fé e devoção se misturam com a festa.

Bernardo Thiago Paiva Mesquita (2014) afirma que essas manifestações populares, em especial o carimbó, são recorrentes na região amazônica; porém, essa separação entre os aspectos profanos e sagrados, nem sempre é percebida de forma clara, devido às misturas étnicas e religiosas dos povos dessa região.

Revelando uma faceta de enorme singularidade religiosa, os interiores da Amazônia são repletos de festas religiosas populares. As festas homenageiam santos da igreja católica e destoam do catolicismo oficial por não fazer uma diferença nítida entre os aspectos profanos e sagrados. (MESQUITA, 2014, p.105).

O mestre Manoel relembra uma tradição familiar, em que, desde criança, participava dessa relação entre a fé e devoção aos santos, sendo o carimbó apresentado como oferenda pela graça concedida. Essa tradição ancestral, encontra-se presente nos dias atuais, em várias regiões do interior do Pará, sendo que o carimbó se apresenta, ao mesmo tempo, como religiosidade, com devoção a vários santos; como relação de trabalho, por agradecer aos santos pela colheita ou criação dos animais; como uma festa profana, regada à dança, bebidas, diversão, lazer.

Então meu pai, na época ele tocava o carimbó a muitos anos já, em uma festa para Nossa Senhora da Conceição, que existia no município onde a gente morava, no interior, que era em Igarapé-Açu, onde eu nasci, no município de Marapanim. E lá, tinha uma festa da Nossa Senhora da Conceição, eles festejavam todo ano. A minha avó, que era mãe da minha mãe, ela festejava, era devota de Nossa Senhora da Conceição, e todo ano ela fazia aquela festa, e ali meu pai tocava com eles, eu fui aprendendo desde criança aquele ritual do Carimbó. Lá era uma forma de agradecimento à Nossa Senhora da Conceição por todo o trabalho que ela tinha um ano todo, pela lavoura dela, pelas criações que ela tinha. E ali ela botava como um respeito, uma confiança muito grande que ela tinha naquela devoção que ela fazia à

Nossa Senhora da Conceição. Ela festejava todo ano, todo ano meu pai tocava com eles, e formava um grupo de carimbó, na época ali, lá no interior, ele tocava viola para eles. (informação verbal⁵⁷).

Segundo o Dossiê do IPHAN (2013, p.52), algumas festas de carimbó, em diversas localidades do interior paraense, são associadas às Festas de Irmandade de Santos Negros, em especial São Benedito. Esse sincretismo religioso, entre as religiões africanas e os santos católicos, é conhecido como catolicismo popular.

Solidários das mesmas causas sociais, negros e caboclos “tenderiam a aproximar seus deuses e dar certa unidade aos seus rituais” (SALLES, 2004, p.20). A influência dos santos católicos na formação da cultura amazônica também foi fundamental. A construção de grandes templos jesuítas em vários municípios do estado e a instituição das festas de santos organizadas pelas irmandades negras (as primeiras e mais difundidas são a de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos) deram origem às práticas coletivas em torno da crença comum. As festas de promessa eram uma modalidade de evento comunitário autônomo e popular patrocinada por indivíduos do grupo e existente ainda hoje em vários municípios do interior do Pará. (GABBAY, 2012. p.56).

No Pará, em várias regiões, em especial na zona do Salgado, observa-se a prática da pajelança indígena e cabocla, bem como, um respeito aos seres mitológicos e lendários da Amazônia. Bruna Muriel Huertas Fuscaldo (2015, p.90) diferencia a pajelança indígena da cabocla que, segundo ela, a primeira faz parte da cultura indígena, consistindo em uma forma de xamanismo. O líder religioso, um pajé, possui habilidades de curandeirismo, dispondo de grandes conhecimentos com o uso de plantas medicinais. A realização desse processo se dá por um ritual de transe com espíritos de ancestrais indígenas ou seres encantados.

Existe, também, a pajelança cabocla, que não é realizada pelos pajés, mas por caboclos da região, nativos e descendentes de indígenas. Essa pajelança possui as mesmas características da pajelança indígena, mas se diferencia pela relação com outras religiões, como a católica e religiões de matrizes africanas. Esse sincretismo religioso se faz presente na pajelança cabocla, pois há uma interação entre essas religiões (pajelança, católica e de matriz africana).

Desse modo, a religiosidade presente no carimbó é complexa e exige uma análise bem mais aprofundada para apreensão de toda sua especificidade, podendo, portanto, ser tema de estudos posteriores. Os usos dos tambores que se fazem presentes nas rodas de umbanda e candomblé, também, estão nas de carimbó; a adoração aos ancestrais e o culto aos santos negros, em especial São Benedito; algumas vestimentas, com suas longas saias, e alguns movimentos, com seus passos rodados; a presença de batismos de nomes, como o caso do rei do carimbó tradicional, o mestre Augusto Gomes Rodrigues, que passou a ser conhecido como

⁵⁷ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

o *Mestre Verequete*, nome de uma entidade do candomblé; variadas letras de carimbó falam de entidades religiosas de matrizes africanas, tais como: “Chama Verequete” (Verequete, 1994), “Dona Mariana” (Pinduca, 1999), dentre outras. Desse modo:

“Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (religare), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos”. Dessa forma, podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual (LIGIÈRO, 2011, p.135).

Na relação entre o catolicismo e o carimbó, podemos destacar as procissões (terrestres e fluviais) e devoção aos santos católicos, associadas às festividades de carimbó; o levantamento de mastros, os altares, as promessas, os estandartes, as ladainhas e os banquetes. No que se refere às influências das religiões indígenas, enfatizam-se as inúmeras lendas e mitos, repassados por gerações pela oralidade, e que se fazem presentes nas letras de carimbós, como a *Lenda da Princesa*, do *Boto cor de Rosa*, da *Cobra Grande*, da *Matinta Pereira*, dentre tantas narrativas da cultura amazônica. Boa parte da população da região do Salgado reverenciam a força da natureza, mostrando credibilidade e respeito pelas lendas, mitos, e pelos seres encantados. A Ilha de Maiandeuá, segundo os nativos, é uma região encantada, tendo a princesa como um ser encantado desse lugar. Esse ser encantado tem a aparência de uma bela mulher, de pele clara, cabelos loiros, que aparece nas dunas, praias e lagos da região, vários pescadores afirmam ter visto esse ser encantado. Existe um lago que leva o seu nome (lago da princesa), localizado na vila de Algodual, esse lago tem uma coloração que assemelha-se com a cor da coca-cola. Alguns nativos afirmam já terem visto os seres das lendas e mitos citados ou, até mesmo, alegam conhecer a *Matinta Pereira*. Apesar de a riqueza em se compreender os mitos e lendas da Amazônia, não é possível, nessa pesquisa, abordar essa temática, devido à sua profundidade e ao tempo destinado a isso, todavia é um ponto a se pensar em estudos posteriores.

Outro ponto importante que não pode ser deixado de lado é a grande influência das religiões evangélicas (pentecostais e neopentecostais⁵⁸), que ocorre na atualidade, com a

⁵⁸ Segundo Leonildo Campos (1997), Pentecostais e Neo Pentecostais são religiões cristãs evangélicas. A palavra pentecoste é relatada nos primeiros capítulos do livro de Atos (Bíblia). Na Festa do Pentecostes, em Jerusalém, encontravam-se diversos povos de vários lugares, naquele momento os discípulos foram cheios do “Espírito Santo”, falando em línguas diferenciadas (espirituais). Esse movimento ficou caracterizado desde então, como alguém que é batizado com o “Espírito Santo” (terceira pessoa da Trindade). Os pentecostais se diferem dos neopentecostais nos seguintes aspectos: o primeiro possui uma mensagem mais simples, voltada para a santidade, busca pelo Espírito Santo, milagres. Os Neopentecostais apresentam uma mensagem baseada na teologia da prosperidade, na qual a sua intimidade com Deus, ou o seu grau de bênçãos, é medido pelo grau de riquezas que o sujeito conquista ou possui. Suas mensagens foram amplamente difundidas pela Indústria Cultural, veiculada pelos sistemas de comunicação de massa, que contribuíram assim para o grande crescimento desse movimento.

conversão de novos membros. A escolha de determinada religião estabelece um estilo de vida, uma visão de mundo e uma forma de se relacionar com o ser transcendente e com o outro. A conversão de carimbozeiros às religiões evangélicas impactam o universo do carimbó, visto que os aspectos “mundanos” e “carnais” devem ser evitados por seus membros. O momento em que o membro, desse determinado segmento religioso, decide ter uma “nova vida”, não deve se envolver em “festas carnis”, regadas com bebedeiras, idolatrias, seduções, danças, que na maioria das vezes, estão presentes nas vivências do carimbó. Essa conversão tem interrompido ou diminuído o número de praticantes dessa manifestação cultural, bem como, aumentado os conflitos nos relacionamentos pessoais.

Um dos entrevistados, o mestre Moacir, durante a pesquisa de campo, por meio das observações e conversas informais, falou sobre a questão da religiosidade e o carimbó, pois sua esposa, sua mãe e boa parte de sua família são evangélicos. O fato dele ser um carimbozeiro incomoda e, às vezes, traz pequenos conflitos pessoais e religiosos, pois a forma de se relacionar com as pessoas e de ver o mundo difere. Esse antagonismo, entre a sua paixão pelo carimbó e o amor por sua família, exige de todos os envolvidos um grande “jogo de cintura”, para lidar com a situação. Essa problemática foi também apontada por Fuscaldó (2015), visto que a autora apresenta essa dicotomia entre o sagrado e os aspectos profanos do carimbó. Enquanto as demais religiões apresentadas conseguem (con)viver de forma harmoniosa com o carimbó, os evangélicos buscam converter as pessoas para uma nova visão de mundo, para um novo modo de se relacionar com Deus e com o outro, evitando assim os “exageros carnis”, desaprovados nessa religião.

Os processos de conversão nas comunidades amazônicas são cada vez mais comuns. Muitas vezes eles estão relacionados à tentativa de o nativo deixar “o mundo das drogas”, o “mundo da perdição”. Para os membros da igreja que predomina em Fortalezinha, o carimbó está inserido em um universo que deve ser evitado, ao potencializar o desejo pelo uso de entorpecentes, demonstrando o caráter “pecador” daqueles que buscam a diversão tocando, dançando e cantando o carimbó. (FUSCALDO, 2015, p.93).

Os estudos das Performances Culturais permitem-nos analisar o carimbó, a partir de uma visão mais sensível e globalizante, percebendo as relações estabelecidas em torno do mesmo, como os aspectos culturais, os ritos, e as relações humanas.

1.6 O CARIMBÓ -TRABALHO

O trabalho humano se constitui no dispêndio de força mecânica e intelectual. Na realização desse trabalho, o ser humano estabelece uma intrínseca relação com a natureza,

apropriando-se e transformando-a, com a finalidade de satisfação de suas necessidades pessoais e sociais. O trabalho, portanto, acontece a partir dessa interação ser humano-natureza, visto que o mesmo se constitui e é constituído por meio do trabalho. Segundo o dicionário *Michaelis*, a palavra “trabalho” significa: “Conjunto de atividades produtivas ou intelectuais exercidas pelo homem para gerar uma utilidade e alcançar determinado fim”.

Essa palavra é de origem latina, *Tripallium*⁵⁹, que se trata de um instrumento de tortura física, formado por três (*tri*) paus (*pallium*). Na Antiguidade, o sentido dessa palavra estava atrelada à tortura, dava-se pelo fato dos escravos e pessoas sem posses não terem condições financeiras de pagarem seus impostos, desse modo eram eles os que trabalhavam arduamente. O sentido que atribuímos atualmente à palavra trabalho começou a surgir no século XIV, que é o de talento, habilidade e interação com a natureza. No entanto, o sentido dessa palavra é diverso, conforme destaca Suzana Albornoz (1994), em seu livro *O que é Trabalho*.

Na linguagem cotidiana a palavra trabalho tem muitos significados. Embora pareça compreensível, como uma das formas elementares de ação dos homens, o seu conteúdo oscila. Às vezes, carregada de emoção, lembra dor, tortura, suor do rosto, fadiga. Noutras, mais que aflição e fardo, designa a operação humana de transformação da matéria natural em objeto de cultura. É o homem em ação para sobreviver e realizar-se, criando instrumentos, e com esses, todo um novo universo cujas vinculações com a natureza, embora inegáveis, se tornam opacas. (ALBORNOZ, 1994, p.8).

O carimbó se constitui enquanto trabalho, visto que há um dispêndio de energia física e intelectual, visando a satisfação humana, sendo: a produção cultural; fabricação de instrumentos musicais, confecção de indumentárias, preparação das festas de carimbó; composição das letras; cantar e tocar nas festividades, dentre outras ocupações. Pensar no carimbó, enquanto trabalho, é necessário analisar os aspectos relacionais entre os carimbozeiros e a natureza; entre os carimbozeiros e a sociedade em geral.

Percebeu-se que alguns carimbozeiros exercem essas atividades de trabalho sem nenhum ganho material, sendo que o trabalho empregado por algumas comunidades carimbozeiras é exercido voluntariamente. Contudo, existem algumas pessoas que conseguem certo ganho financeiro, advindo do carimbó, como os artesãos de instrumentos musicais, de alguns grupos de carimbó que se apresentam em diversas localidades; alguns dançarinos que se exibem em festividades. Porém, eles afirmam que os cachês ou o que recebem é insuficiente para o seu sustento, tendo que desenvolver trabalhos paralelos, visto que o trabalho com o carimbó ainda não é valorizado financeiramente, sendo assim, realizado por prazer.

A partir da relação entre o carimbó e o capital, podem-se destacar as empresas turísticas,

⁵⁹ Blog Café com Sociologia.com. Disponível: <https://cafecomsociologia.com/origem-da-palavra-trabalho/>
Acesso em: 12/07/2020.

como a Valeverde⁶⁰, ainda diversos hotéis e restaurantes da capital paraense, que se apropriam dessa manifestação cultural, através da sua espetacularização. Diversos trabalhadores dessas empresas vendem seu tempo e suas habilidades, trabalhando em diversas funções, como dançarinos, cantores, tocadores, em troca de um salário ou cachê. Nota-se na imagem, apresentada na Figura 25, as indumentárias bem elaboradas dos dançarinos de carimbó; o show que os músicos e dançarinos proporcionam aos turistas, durante o passeio pela baía do Guajará; os instrumentos musicais tocados pelos músicos (bateria e o violão), sendo que, esses, não são os instrumentos de carimbó *pau e corda*; o valor cobrado pelo passeio é de R\$50,00 (cinquenta reais), por pessoa. Há, portanto, toda uma estrutura mercadológica em torno desse bem cultural, em que os mais beneficiados financeiramente são os empresários. Contrapondo-se a essa realidade, boa parte dos carimbozeiros passa necessidades financeiras.

FIGURA 25: APRESENTAÇÃO DE CARIMBÓ NA EMPRESA TURÍSTICA VALEVERDE



Fonte: In: Pinterest Imagens⁶¹

Nas regiões interioranas do Pará, a maioria dos mestres de carimbó da zona do Salgado desempenha as profissões de pescador ou agricultor, muitos afirmam que a inspiração para a composição de suas músicas acontece quando eles estão pescando ou observando a natureza, como é o caso do mestre Moacir. O carimbó se constitui enquanto canção de trabalho. Outros mestres afirmam que a inspiração acontece pela sua vivência diária, a partir de suas experiências de vida. Os folcloristas Salles e Salles (1969, p.267) descrevem que o carimbó se apresenta como cantiga de trabalho, “Assim sendo, observação digna de registro no carimbó é a que revela

⁶⁰ Valeverde empresa turística.

Disponível: <https://www.valeverdeturismo.com.br/produto/1564/5/9184/boa-tarde-belem#>
Acesso em: 05/07/2020.

⁶¹ Disponível: <https://br.pinterest.com/pin/389772542732681141/> Acesso em: 05/07/2020.

o caráter de canto de trabalho”, pois a maioria dos brincantes, após duras horas de trabalhos árduos, em suas lidas diárias: na pesca, na lavoura, no artesanato, no cuidado com o gado, buscam no carimbó momento de lazer e prazer. Ao mesmo tempo, era o próprio trabalho diário que servia de inspiração às composições do carimbó.

Toda criatura humana necessita de uma periódica evasão do espírito. Sente necessidade de compensar as horas de trabalho, com horas de lazer. A lúdica para o povo, é talvez o momento supremo do lazer. Pagodes, arrasta-pés, furdunços, ali, como em toda parte, significam o melhor meio de fuga, o melhor derivativo das canseiras e monotonias da vida precária e difícil. Gente do trabalho, ora no campo, nas atividades pastoris; ora nos roçados, nas lides da agricultura; ora nos barcos de pesca - o caboclo paraense anonimamente se liga ao complexo da economia regional, e contribui, mão-de-obra ativa, para a criação de riquezas. (SALLES; SALLES, 1969, p.267).

O trabalho com o carimbó, desde os tempos remotos, até o momento, ainda não é reconhecido financeiramente. O mestre Manoel relembra como era o pagamento dos músicos em sua infância, visto que o seu pai era um músico de carimbó. “E por incrível que pareça, na época, músico ganhava uma cuia com farinha, uma cuia com tapioca, e uma galinha, esse que era o pagamento dos músicos, na época, tá!” (informação verbal⁶²). Durante a realização da pesquisa, observou-se que a maioria dos mestres de carimbó da região do Salgado são de baixa renda, não conseguindo se manter apenas do carimbó, exercendo, assim, diversas profissões paralelas. Momentos antes da entrevista, o mestre Manoel, do grupo de carimbó *Uirapuru*, estava trabalhando como pedreiro. Ele ganha por suas apresentações que faz com o grupo, porém não é suficiente para as despesas diárias de sua família, tendo que executar outras atividades.

Bom, Meu nome é Manoel Agnaldo Farias Pinto, conhecido como Mestre Manoel, na minha profissão sou pescador, lavrador, sou carpinteiro, pedreiro, ferreiro, carpinteiro naval, faço montaria, faço canoa, uma porção de profissões. Uma das profissões que eu mais exerço é a pescaria, eu trabalho mais é na pescaria mesmo. (informação verbal⁶³).

O mestre Anilo também destaca que os caimbozeiros não são valorizados financeiramente. Ele se refere ao *43.º Festival Folclórico de Curuçá*, pois várias bandas de carimbós se apresentam durante os três dias de festa e cada convidado recebe um cachê, no valor de quinhentos reais, para ser dividido entre todos os integrantes do grupo, nessa divisão sobra pouco para cada um deles. Ele faz uma comparação entre o dinheiro gasto no *show* e o valor pago aos carimbozeiros locais.

Durante essa festa, foram percebidos três palcos montados na praça, um deles para

⁶² Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

⁶³ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

apresentações diversas dos convidados locais; outro, no barracão do carimbó, onde só tocava carimbó; e um enorme palco montado para o grande *show* da noite. Nesse dia (14/07/2019) se apresentou *O cabaré do brega*. Todas as apresentações aconteciam em uma mesma praça (no centro da cidade) e, simultaneamente, as pessoas participavam das atrações pelas quais tinham mais interesse. Não à toa, o barracão do carimbó esteve lotado de pessoas dançando o tempo inteiro, mesmo com o grande *show* da noite. Percebeu-se, assim, o prestígio que o carimbó tem, embora falte o reconhecimento financeiro.

É pra ser assim, como eu digo, o carimbó da terra, era pra ser bem gratificado, porque vem uma banda, de outro Estado e leva um dinheirão, ali não volta para o município, não gasta nenhum tostão no município. Nós não, nós botamos músicas para os candidatos, e gastamos o dinheiro todinho aqui na cidade, né? Vem uma banda aqui e leva 40 mil, para nós, nada. (informação verbal⁶⁴).

O mestre Moacir desempenha a função de funcionário público (agente de saúde), pescador e artesão e, ao falar das principais dificuldades enfrentadas para a continuidade do carimbó, refere-se às condições financeiras, apresentando as barreiras com que seu grupo se depara em levar o carimbó para outras localidades. No entanto, apesar das dificuldades financeiras, ele acredita que a boa vontade é importante, pois trabalha com o carimbó por paixão, vocação, amor, para não deixar “morrer” a tradição, continuando, assim, o legado deixado por seus antepassados. Todos os integrantes do grupo exercem atividades paralelas (agente de saúde, dono de bar, pescador, bio-construtor...). Podendo-se ver que a maioria das vivências que eles realizam na ilha são de forma não remunerada.

Acredito que a dificuldade é financeiramente, que a gente enfrenta, nós os Filhos de Maiandeuá, sabemos muito bem disso. Então, a nossa ida para Belém, quando a gente vai fazer *show*, e para outros municípios, a gente procura fazer a nossa parte, não espera por ninguém, não espera por políticos, prefeito, essas coisas. A gente procura dar nosso jeito, angariar fundos mesmo, partir por nossa conta própria, fazer o que for possível para chegar até ao nosso objetivo. Então eu vejo isso aí, que a dificuldade pode ser essa. Mas eu não vejo também, que seja tanta dificuldade, ou seja, para quem quer, vai, e mostra, entendeu? Não é mais que seja financeira, é uma questão de vontade mesmo, de fazer, de fazer valer. (informação verbal⁶⁵).

Em uma sociedade capitalista, a remuneração por uma função desempenhada é necessária para a própria sobrevivência. Desse modo, eles consideram que o ofício exercido por eles no carimbó é, sim, uma profissão; porém, ainda não reconhecida financeiramente. Para que esses mestres e carimbozeiros continuem desenvolvendo seu trabalho no universo do carimbó, eles têm que realizar mais de uma função paralela, para sustentar suas famílias, sendo essa uma angústia presente nos desabafos dos mesmos. Contudo, apesar das grandes

⁶⁴ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 17:27 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Curuçá, Pará, 2020. Arquivo MP4.

⁶⁵ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

dificuldades financeiras, eles continuam se dedicando ao carimbó (músicos, artesãos, compositores, dançarinos) por prazer, pela identificação cultural, ou seja, há um sentimento de pertencimento, eles se consideram guardiões, pois reconhecem a importância da ancestralidade e da transmissão desses saberes.

Não sobrevive, porque, a gente toca para fazer um *show* hoje, aquele dinheiro que a gente ganha hoje, acaba amanhã, e a gente vai fazer outro *show* não sabe quando, e a gente vai viver do quê? Praticamente hoje eu estou vivendo assim, porque como eu te falei, sou pescador, sou lavrador, sou pedreiro, carpinteiro, quando não dá certo com um, eu pulo para outro. Hoje mesmo, eu estava trabalhando como pedreiro. Porque a maré está ruim para pescar camarão, hoje eu estou aqui trabalhando como pedreiro, carpinteiro, e por aí vai. (informação verbal⁶⁶).

O mestre Manoel, durante uma conversa informal, declarou que inúmeras vezes viajou para congressos com o sustento do “próprio bolso”, demonstrando, assim, as dificuldades enfrentadas por esses mestres, no que concerne ao reconhecimento cultural e monetário. Ele desenvolve um projeto cultural, em que crianças e adolescentes são inseridos no universo do carimbó, por meio da transmissão dos conhecimentos. Durante a entrevista, a Escola do Carimbó Uirapuru Mirim, estava localizada no quintal de sua casa, e não recebia subsídios de governantes nem de empresários. No entanto, na segunda ida a campo, a situação havia mudado, visto que ele afirmou ter participado de um concurso cultural, ganhando um prêmio em dinheiro, com o qual conseguiu comprar um terreno destinado à construção do barracão de carimbó. Todavia, o seu projeto futuro é que pais e mães desses alunos participem ativamente, valorizando e incentivando essa manifestação cultural.

Eu trabalho aqui desde 2015, de 2003, nunca pensei em ganhar dinheiro, faço os projetos, às vezes a gente é contemplado, fui contemplado, agora com um projeto aqui no Pará, que é, do governo, o “Preamar”. A escola, ela foi, ela foi contemplada, e graças a Deus, a gente ganhou esse dinheiro, já comprei o terreno, para fazer a escola, comprei o terreno no valor de 8 mil reais, para gente fazer a escola. O sonho não é só, fazer a escola e dar aula, é também que as mães e pais dos meninos também aprendam a fazer alguma coisa dentro da escola. O nome do projeto que eu fiz, que é a escola do carimbó Uirapuru, que é um Centro de recreação, dando incentivo para os pais, para as mães, está lá junto com os filhos, mas, aprendendo a fazer alguma coisa. Aquela renda que constrói, que vende ali, que ele possa vender para alguma empresa, e aquela empresa, dá o sustento, um retorno para aquelas pessoas, porque, se a gente não fizer isso, nós que somos filhos, por exemplo, de Marapanim, que faz a cultura popular. Porque a cultura popular, a gente não vai só esperar que o governo dê para gente, mas sim, a gente tem que buscar mecanismos para sobreviver, para a sobrevivência desta cultura. É o Projeto de Salvaguarda. Salvaguarda é isso, você dá condição para que aquele projeto, de sobreviver, e a pessoa sobreviver daquilo. (informação verbal⁶⁷).

Conforme o IPHAN (2017, p.10), para haver a salvaguarda do bem registrado como

⁶⁶ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

⁶⁷ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

Patrimônio Cultural, no caso o carimbó, é necessário o desenvolvimento de ações, visando a garantia da continuidade desse bem imaterial. Dentre essas medidas, estão: a identificação; a documentação; a investigação; a preservação; a proteção; a promoção; a valorização; a transmissão de conhecimentos; e a revitalização do patrimônio. Compreende-se, portanto, que não basta apenas registrar, mas dar condições para a sua continuidade. O IPHAN busca ouvir os detentores dessa manifestação, para compreender suas dificuldades e anseios e, a partir dessa realidade sociocultural, desenvolver medidas coletivas de proteção desse bem. Dentre as escutas realizadas, acerca da realidade enfrentada pelos carimbozeiros do Pará, foram elencadas as seguintes dificuldades:

Em resumo, para além dos itens indicado pela pesquisa – a ausência de apoio do poder público, escassez de recursos para aquisição e manutenção de instrumentos, escassez de músicos de sopro (flauta, sax e clarinete), falta de um espaço para apresentações destinadas aos conjuntos de carimbó, o formato concorrencial dos festivais, os oportunismos políticos eleitorais, o desinteresse dos mais jovens e o registro sonoro (CDs) – foram elencadas novas situações como o problema dos direitos autorais que, como foi possível verificar, é uma constante na fala dos entrevistados. Na grande maioria dos municípios pesquisados era comum as queixas de compositores e cantores de carimbó quanto ao suposto “extravio” de suas letras, com várias acusações direcionadas principalmente às músicas que fizeram sucesso na rádio e televisão nas vozes de cantores(as) da capital e de fora do estado. No entanto, há uma referência histórica deste procedimento que vem acontecendo desde que o carimbó passou a figurar no cenário dos produtos da indústria fonográfica nos finais da década de 1960. (IPHAN, 2013, p.110).

Diante da realidade apresentada pelos carimbozeiros, verificaram-se grandes desafios. A partir desses relatos, uma das primeiras ações de salvaguarda foi em relação à escassez de músicos flautistas, bem como de fazedores de flauta artesanal, visto que foi desenvolvido um projeto em torno dessa problemática. Essa ação foi apresentada com mais detalhes no capítulo 2, desse trabalho.

O mestre Anilo, quase sempre é chamado para se apresentar em festividades locais e, durante suas apresentações, recebe um pequeno cachê, do qual se orgulha muito. Ele afirma que o valor pago é pequeno, mas que é muito bem-vindo. Esse mestre compõe suas próprias músicas, mas atualmente não participa de nenhum grupo de carimbó. Ele expõe que não precisa dividir o cachê com nenhum grupo, fazendo sempre algo com o dinheiro, sendo, portanto, uma renda extra. Ele declara, ainda, que não conseguiria sobreviver apenas disso; porém, afirma que, durante todo o tempo inserido nesse universo, jamais sobreviveu apenas do carimbó. Ele desempenhou diversas profissões remuneradas durante a sua vida (alfaiate, agricultor e pescador) e, hoje, sustenta a sua casa com sua aposentadoria de agricultor.

Os três mestres entrevistados e todo o grupo pesquisado (Filhos de Maiandeuá) afirmam que trabalham paralelamente para manter suas famílias. Eles reconhecem a importância dessa

manifestação cultural, realizando um trabalho que vai além do fator financeiro, pois se trata da sua identidade de carimbozeiro. Os artesãos, que fabricam os instrumentos musicais, também lamentam a pouca procura por esses instrumentos, levando em conta a demanda e tempo na fabricação dos mesmos. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas por eles, muitos fazedores culturais continuam se dedicando ao ofício pelo significado atribuído ao carimbó.

Diferentemente da lógica capitalista, o trabalho do mestre artesão é um trabalho manual, em que o trabalhador se reconhece no objeto produzido, participando desde o planejamento de uma peça, até a finalização da mesma. As peças são únicas e possuem todo um significado. A fabricação das peças é realizada, a partir de um determinado conhecimento (ofício), possuindo não apenas um valor mercadológico, mas um valor simbólico. A produção artesanal exige tempo e conhecimento, sendo que esses objetos são únicos, além de mais duradouros.

Segundo o artesão Antônio Carlos, alguns artesãos da região não repassam o conhecimento que têm para outras pessoas, e ele acredita ser por medo da concorrência. Todavia, ele fala da importância de transmitir o seu saber às novas gerações, para salvaguardar essa tradição e o ofício aprendido com seus antepassados. Muitos mestres e artesãos não cobram nada por isso, apenas objetivam que as futuras gerações não deixem morrer esses conhecimentos, de forma que essa tradição e ofício sejam valorizados, e possam, assim, ser perpetuados.

A gente tem o conhecimento de produzir essas peças, mas eles (artesãos) não passam, não repassam para os outros, não sei qual é o medo, de concorrência, eu acho. Eu não, eu não vejo por esse ponto [...] Eu quero saber que um dia, com outras pessoas, eu aprendi com fulano, hoje ele não está mais, mas eu já aprendi com fulano, e isso para mim é uma gratificação muito grande. Eu não cobro nada, mas para mim isso é muito gratificante nesse ponto aí. A pessoa citar meu nome, apesar de não ganhar nada, mas eu acho muito gratificante, então é isso aí, entendeu? Eu tenho esperança que essa cultura não venha morrer. (informação verbal⁶⁸).

As mulheres desempenham diversos trabalhos no universo do carimbó, atividades remuneradas ou não. Elas exercem o ofício de costureiras, produzindo as indumentárias do carimbó, encomendadas por dançarinos ou simpatizantes do carimbó. Outras mulheres se encarregam dos adereços e ornamentações das festividades. Algumas delas, durante as festividades, cozinham para os carimbozeiros, organizam altares, produzem artesanatos e realizam muitas atividades nos preparativos dessas festas. Outro ponto que destaco aqui é que são raras as mulheres inseridas na música, sendo poucas as carimbozeiras compositoras e tocadoras de carimbó, assunto abordado mais adiante. Contudo, há um crescimento discreto dessas mulheres no universo do carimbó, visto que sempre desenvolveram diversas funções

⁶⁸ Entrevista concedida por LOBO, Antonio Carlos Pinheiro. 9:15 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

nessa manifestação cultural, além de serem donas de casa, e/ou exercerem trabalhos externos. Desse modo, é necessário o reconhecimento do grande trabalho que essas mulheres têm prestado a essa manifestação cultural.

Na realização dessa pesquisa, na observação das relações estabelecidas entre os carimbozeiros e alguns moradores da cidade, observou-se que boa parte deles possui uma visão de mundo diferenciada de tempo e trabalho, em comparação com a lógica capitalista e acelerada das grandes capitais. Pois, apesar dos mestres e carimbozeiros trabalharem com o carimbó, e exercerem em simultâneo outras profissões, o seu ritmo de trabalho era sempre mais lento e tranquilo, priorizando qualidade de vida, em lugar de acumulação de capital.

O tempo na região do Salgado, em especial na vila de Fortalezinha é desacelerado, como se a vida fosse uma “maré mansa”, ou seja, as relações pessoais e de trabalho são tranquilas, e tudo acontece naturalmente. Nessa ilha, a comunicação é muito difícil, pois o acesso à internet é muito limitado, havendo poucos lugares em que a rede de telefonia e de internet alcançava. Foi, portanto, uma das maiores dificuldades no trabalho de campo, pois, o isolamento geográfico e virtual tornava a própria pesquisa mais lenta, visto que em determinados momentos não se conseguia comunicação com os participantes da pesquisa. Em razão disso, a autora teve que ir e vir por diversas vezes, atravessando a ilha em pequenas embarcações, tornando a pesquisa mais dispendiosa, financeiramente, e mais demorada. Perceber a forma de viver dos moradores da ilha, e a sua relação com o tempo, com a natureza e o carimbó, toda essa experiência e as observações, em relação à lógica do tempo e do trabalho, me proporcionaram melhores reflexões, tais como: a importância do trabalho aliado ao descanso e lazer.

O carimbó, nessa região, não é programado, acontece quando os carimbozeiros se encontram e sentem vontade de realizar a chamada “vivência”. Nesse lugar, por ser uma área de proteção ambiental, é proibida a entrada de veículos motorizados, tendo como meio de transporte mais importante os pequenos barcos, que se constituem como fonte de renda para muitos moradores da ilha. A associação de barqueiros da ilha cobra para realizar a travessia dos seus moradores e turistas. O valor dos preços pode variar entre R\$3,00 a R\$20,00 por pessoa, dependendo da distância, do lugar, do horário e do número de pessoas que embarcam. Quanto menor o número de pessoas que atravessa por vez, maior o valor cobrado.

O estilo de vida dos carimbozeiros da região nordeste do Pará é mais tranquilo, boa parte deles retiram da própria natureza o seu sustento diário. O pescador, o agricultor e o artesão possuem um ritmo de trabalho diferenciado do realizado nas grandes fábricas. Eles precisam de um tempo maior para o desempenho de suas funções. O pescador necessita do tempo para

pescar, ele espera o alimento do mar; o agricultor também carece do tempo destinado à plantação e à colheita; o artesão, da mesma forma, necessita do tempo necessário para a fabricação artesanal da sua peça. Desse modo, Marcello Gabbay (2012), ao pesquisar as relações de vida e trabalho dos carimbozeiros da Ilha do Marajó, destacou aspectos parecidos e observados por mim, na Ilha de Fortalezinha.

O tempo das colheitas, da lua, das marés, o tempo esticado do pescador que permanece embarcado nos rios por longo período em solidão. É a sensação de afastamento do continente, de isolamento e de solidão, características da vida nos rios e nos campos de Marajó, que provoca uma forma diferente de perceber o tempo e as durações. (GABBAY, 2012, p.135).

Existem, no entanto, outros trabalhos realizados no carimbó que não podem ser deixados de lado, como é o caso dos bailarinos, dos que preparam as festas e dos que trabalham das mais variadas formas possíveis, para que o carimbó aconteça. Eles se apresentam ou dançam simplesmente por se reconhecerem e se identificarem com essa tradição ancestral. Contudo, existem dançarinos que recebem cachês, para se apresentarem em festivais, em concursos, em *halls* de hotéis, embarcações ou restaurantes. Os cachês podem variar, sendo que apenas alguns conseguem sobreviver como profissionais do carimbó.

O carimbó, a partir da década de 1970 e 1980, ganha lugar de destaque nacional, por meio da Indústria Cultural. Os poucos profissionais que se conseguem manter financeiramente do carimbó são justamente aqueles que ganharam visibilidade pelas mídias, ou que buscam oferecer o carimbó como grande atração para turistas. A maioria desses profissionais encontra-se na grande capital (Belém).

É necessário compreender que o carimbó se constitui como trabalho e, assim, como todo e qualquer trabalho humano, ele deve ser reconhecido e valorizado, tanto cultural como financeiramente. O ser humano se reconhece no trabalho que realiza, ele se constitui por meio do trabalho. Desse modo, o carimbó, enquanto trabalho: dignifica o sujeito, é fonte de renda, transmite saberes e constitui identidade.

CAPÍTULO 2

2 AS MEMÓRIAS DO CARIMBÓ

2.1 AS PERFORMANCES DAS MEMÓRIAS DO CARIMBÓ E A PRODUÇÃO DE SENTIDOS

A memória é uma capacidade humana em que são evocados acontecimentos e fatos vividos. Ela transita por diversos tempos, pois, no presente, buscamos reminiscências do passado. Ela serve para reviver acontecimentos; reafirmar identidades; conservar e evocar, sempre que solicitados, os fatos e as imagens; e garantir o futuro de um bem ou de uma cultura popular, por meio do processo educativo, que ocorre através das partilhas de saberes e da patrimonialização. Para compreender as performances das memórias do carimbó, é necessário compreender os conflitos, as disputas memoriais, as relações e as interações estabelecidas entre a memória, o tempo e a história. Eric de Sales (2015), em seu texto *Cronos, Mnemosine, Clio e a Defesa do Patrimônio*, estabelece essa relação, a partir de uma discussão teórica acerca de algumas divindades da mitologia greco-romana (*Cronos, Mnemosine, Clio*), destacando a importância da preservação patrimonial.

Mnemosine, segundo a mitologia grega, é a deusa da memória. Na Grécia Antiga, os filósofos eram cientes da importância dessa capacidade humana de conservar e trazer de volta as ideias, imagens, informações e as experiências. Desse modo, ela tornava-se fundamental para os poetas, para a retórica, para a mnemotécnica, para a aprendizagem e para recordar os acontecimentos.

Após a guerra com os Titãs, Zeus, com medo de ser esquecido, mesmo sendo imortal – pois venceu o tempo, Cronos – toma Mnemosine, tendo com ela nove filhas, que ficam conhecidas como Musas, sendo elas: Caliope, Érato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Tália, Urânia e Clio. Cada uma das Musas representava um aspecto das artes ou da ciência (correspondentemente Poesia Épica, Poesia Romântica, Música, Tragédia, Hinos, Dança, Comédia, Astronomia e História. (SALES, 2015, p.157).

Mnemosine (memória) estabelece com *Clio* (história) uma ligação. A relação entre as duas é percebida por trabalharem com narrativas do tempo passado. Nádia Maria Weber Santos (2013) faz a distinção entre elas, pois não são idênticas, visto que a Memória não se constitui enquanto ciência, mas trata de narrativas no campo da sensibilidade e da subjetividade humana, não podendo ao certo ser constatada a sua veracidade. Contudo, ela é de fundamental importância para a História, que é ciência, ou seja, um conhecimento sistematizado com teorias e métodos próprios. A História acessa esse passado e o submete à comprovação.

Embora a existência dessas relações estreitas entre História e Memória, tendo alguns elementos constitutivos comuns (como tempo, narrativa, imaginário, ficção), ambas distinguem-se em alguns pontos, não servindo uma para a definição da outra, tendo a História a necessidade de estar vinculada a fontes, documentos essenciais que servirão de estofo para a construção narrativa do historiador. E é como se a Memória não precisasse de intermediários, mas a História, sim. E isto remete a um último ponto para reflexão, que é a necessidade de se atentar para diferentes metodologias que podem ser utilizadas na pesquisa histórica e na pesquisa de processos memoriais. (SANTOS, 2013, p.12).

A memória se manifesta, a partir do conflito, pois, do ponto de vista dos estudos neurológicos, ela naturalmente faz a seleção e o descarte de algumas recordações. Desse modo, considera-se que ela não é neutra, pois, a primeira disputa se dá no campo biológico. Segundo essa professora-pesquisadora, a mente humana possui a capacidade de selecionar algumas lembranças, porém outras tantas são lançadas ao esquecimento, sendo que as recordações que permanecem mais vivas, na memória, são aquelas carregadas de emoção. “É consenso entre os neurologistas que toda a memória é adquirida num certo estado de emoção – quanto mais forte o conteúdo emocional, mais duradoura a memória” (SANTOS, 2013, p.5).

Para além do campo biológico, outros conflitos são travados pela memória, sendo esses de interesses políticos e sociais. Essa disputa se dá em torno da memória social, compartilhada por grupos que apresentam identidades e interesses em comum, que compartilham as suas vivências e experiências. Compreende-se, portanto, que a Memória realiza diversas Performances, pois ela: marca a identidade individual e social; narra acontecimentos, vivências e experiências de vida dos sujeitos; está em constante movimento de triagem (lembrar - esquecer), de maneira voluntária ou involuntariamente; não se deixa aprisionar pelo tempo, sendo cíclica, e transitando em diversos tempos; está inserida no campo da subjetividade, mas é na racionalidade que ela é evocada; produz sentidos e significados.

A memória é a faculdade humana de consciência do próprio passado, de acontecimentos vividos de forma isolada ou coletiva. Essas lembranças, ao serem trazidas de volta para o presente, podem correr o risco de serem esquecidas, deturpadas, ignoradas ou, até mesmo, silenciadas. Refletir sobre a importância da memória é perceber que ela conta a história individual e social de um grupo, de uma sociedade, de um povo ou de uma nação, pois o ser humano se constitui como um ser social, político e cultural.

Aqui se apresenta mais claramente a relação entre História e Memória, qual seja, a de manter vivas as lembranças de um indivíduo ou de um coletivo. Lembrar e (re) lembrar o passado, assim como, escrever sobre ele são atividades complexas e carregadas de subjetividade, pois tanto a História como a Memória (mas principalmente a primeira) são uma seleção consciente ou inconsciente de determinados fatos e/ou eventos, interpretando-os, “distorcendo-os”. (SALES, 2015, p.158).

A Memória Social passou a ser analisada, enquanto disciplina, a partir dos estudos do

sociólogo francês Maurice Halbwachs (1968), em sua obra *A Memória Coletiva*. Segundo ele, a memória é social, mesmo que essa se evidencie no campo do individual, visto que o ser humano é um ser eminentemente social, e nenhuma memória é puramente individual. A partir de suas análises, diversas áreas do conhecimento passaram a se interessar pelos estudos acerca da memória, crescendo bastante o número de produções acadêmicas, de criação de grupos de pesquisas, de encontros, palestras e seminários sobre essa temática, sendo, portanto, um campo fértil para a produção de novos conhecimentos.

Ao se pensar a memória, enquanto Performance, Jô Gondar (2016), em seu texto *Cinco proposições da memória*, destaca que a mesma não se permite ser conceituada por uma única área do conhecimento, devido à sua polissemia. A memória é, portanto, polissêmica, ou seja, apresenta múltiplos significados, podendo assim ser evocada por diversos gatilhos memoriais (cheiro, gosto, imagens, escritas, lugares, sons, toques); ela encontra-se em constante dialética, visto que “A memória é, simultaneamente, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento” (GONDAR, 2016, p.19). Desse modo, o conceito de memória é Transdisciplinar, pois se dá a partir do entrecruzamento de múltiplas disciplinas, tais como: a Psicologia, Filosofia, Sociologia, Antropologia e Neurologia. Essas áreas do saber se debruçam em sua definição, porém cada uma possui métodos e teorias próprias. Esse atravessamento disciplinar contribui para a produção de novos conhecimentos.

A memória social é habitualmente caracterizada como polissêmica. Essa polissemia pode ser entendida sob duas vertentes: de um lado, podemos admitir que a memória comporta diversas significações; de outro, que ela se abre a uma variedade de sistemas de signos. Tanto os signos simbólicos (palavras orais e escritas) quanto os signos icônicos (imagens desenhadas ou esculpidas), e mesmo os signos indiciais (marcas corporais, por exemplo), podem servir de suporte à construção de uma memória. (GONDAR, 2016, p. 20).

Outro fator importante da memória é que ela marca a identidade individual, visto que, desde o nascimento, estabelecem-se diferentes relações com diversos grupos sociais e, nessas interações, vai-se constituindo a identidade social. Ao participar de determinado grupo, partilha-se das mesmas memórias, e elas narram as histórias de vida dessa comunidade. Os integrantes do grupo passam a ter uma identidade em comum, o que os torna semelhantes entre si e, ao mesmo tempo, diferentes dos demais. Trata-se, portanto, da Memória Social, sendo a memória do grupo. Ao compreender e reconhecer a história e memória do grupo a que se pertence, conhece-se a própria identidade, percebendo os campos de disputas travados em torno dessas memórias.

Diante dessas disputas de poder e de identidades, muitos grupos foram silenciados, tendo suas memórias apagadas ou adulteradas. Desse modo, percebe-se que a memória atende

a jogos de interesses antagônicos, podendo tanto privilegiar aos dominadores, mantendo o *status quo*, selecionando, assim, algumas memórias que consideram importantes para o grupo, e apagando ou distorcendo outras. Por outro lado, essa mesma Memória Social pode amparar os interesses de grupos excluídos, dominados e marginalizados, servindo de instrumento de transformação social, por meio da resistência memorial, da transmissão oral dos saberes e da patrimonialização. No momento em que essa memória apresenta um constante diálogo com a história e o patrimônio, ela propicia a reafirmação e a salvaguarda de determinadas identidades. Assim, “A memória concebida enquanto produção do poder, destinada à manutenção dos valores de um grupo, não é equivalente à memória pensada enquanto componente ativo dos processos de transformação social e de produção de um futuro” (GONDAR, 2016, p.19).

Patrimonializar é uma das formas de reconhecer, preservar e garantir que outras gerações tenham acesso à memória e à história de um determinado grupo que, muitas vezes, foi esquecido, eliminado, perseguido ou que teve a sua história distorcida. Em referência ao patrimônio de natureza material, é importante destacar os monumentos e as estátuas de “grandes heróis”, que foram muitas vezes criados pela classe dominante, mas que, na verdade, alguns desses personagens se tratavam de assassinos, exploradores e opressores de outros povos. É fundamental conhecer a memória e a história de um povo, a partir da perspectiva dos grupos subjugados. De acordo com Walter Benjamin (1985), é imprescindível uma visão dialética da história, sendo necessário “pentear a história a contrapelo”, pois quando os sujeitos alcançam a consciência da importância da memória e da história, é que essas injustiças históricas e sociais poderão ser questionadas e/ou transformadas.

Os discursos presentes nos documentos oficiais, no Dossiê do Carimbó (2013), e as narrativas memoriais de alguns mestres carimbozeiros, apontam que o Carimbó é fruto da interação cultural dos negros, indígenas e demais povos que habitavam e habitam a região amazônica. Nesses mais de quinhentos anos de história do Brasil, ocorreram interações com os povos aqui existentes, e essas características podem ser percebidas em alguns traços do carimbó. Contudo, é certo, que essas interações culturais não aconteceram harmoniosamente entre esses povos, mas permeadas de conflitos, opressões, proibições, perseguições e injustiças históricas e sociais que não devem ser esquecidas. Pois a história do carimbó é parte da constituição histórica e social do povo brasileiro, que não deve ser esquecida ou “maquiada”. O carimbó é, portanto, uma manifestação cultural de resistência.

Pensar na memória coletiva enquanto performance, é refletir no caráter dialético da mesma, pois, ela tem função política, social, afetiva, e identitária, podendo em determinados momentos ser manipulada, apagada e esquecida, a fim de atender a determinado grupo étnico,

político e social, fortalecendo as injustiças. Contudo, essa mesma memória pode servir de resistência contra todo tipo de opressão e injustiça. Marcio Goldman (2015) em seu texto *“Quinhentos anos de contato”: por uma teoria etnográfica da (contra) mestiçagem*, discute, a partir do ponto de vista antropológico, o “mito das três raças”, discursos que se fazem presentes em alguns documentos e narrativas históricas, que vêm muitas vezes apagar ou “amenizar” a história de opressão, escravidão, perseguição e aniquilação dos povos subjugados. Para o autor, cada grupo étnico (negros escravizados e indígenas) possui história, características identitárias e rituais próprios. Assim, mesmo que nesses quinhentos anos de história tenha ocorrido interações culturais, religiosas, ritualísticas, essas interações devem ser analisadas de maneira dialética, analisando as contradições, os conflitos travados, as especificidades e características de cada grupo, a fim de não ocorrer um reducionismo.

Retornemos, contudo, às observações de Borges e de Guattari. De fato, e ainda que os números sejam algo controversos, não é nada improvável que ao longo de cerca de 300 anos quase 10 milhões de pessoas tenham sido embarcadas à força da África para as Américas, na maior migração transoceânica da história. O ponto que eu gostaria de sublinhar aqui é que os cerca de 4 milhões de pessoas que podem ter chegado ao que hoje chamamos de Brasil encontraram milhões de indígenas, vítimas de um genocídio paralelo à diáspora africana, processos que, nunca é demais lembrar, sustentam a constituição desse mundo chamado de moderno. É nessa história, que é a de todos nós, que coexistem os poderes mortais da aniquilação e as potências vitais da criatividade (GOLDMAN, 2015, p. 645).

Portanto, a história do carimbó é uma história de resistência, dos povos subjugados, negros-escravizados (ou descendentes), indígenas, ribeirinhos, donas de casa, agricultores, pescadores. Eles, por meio da memória coletiva, da oralidade e das práticas culturais, transmitem até hoje os saberes deixados por seus antepassados. Por meio dessa resistência memorial, os carimbozeiros mantêm suas tradições, seus rituais, que, outrora, foram proibidos pela elite branca paraense. Desse modo, destaca-se que essa interação cultural entre negros, indígenas e demais povos não aconteceu de maneira harmoniosa, pois, houve embates, preconceitos e conflitos. Foi o apego à ancestralidade, e a busca de manter os conhecimentos e os rituais dos antigos mestres, que garantiu que esse legado cultural continue vivo para as futuras gerações.

Percebeu-se que, ao longo dos tempos, diversas expressões populares, algumas celebrações e modos de fazer foram marginalizados, por serem vistos pela classe dominante como algo inferior. Como exemplo, há o carimbó que, no passado, foi considerado como sem valor e incômodo, sendo duramente perseguido e discriminado. Esse mesmo fato ocorreu com algumas religiões afro-brasileiras, dentre outros bens intangíveis, que só foram reconhecidos, por meio da resistência da memória e identidade social. É de fundamental importância compreender esses processos inter e transculturais, esses conflitos e atravessamentos no

carimbó, essa “encruzilhada”, como aponta Leda Martins (2003). Por ser essa encruzilhada de saberes, de interações, de resistências que o carimbó representa, para o povo paraense, mestres e carimbozeiros, mais que uma simples música, dança ou brincadeira. Ele produz sentido para a vida dos carimbozeiros. O sujeito se reconhece como parte integrante do grupo ao qual pertence, tendo consciência de sua identidade social, compreendendo, assim, o seu importante papel no processo de transmissão de saberes. O carimbó faz parte da história e memória social do grupo, pois se refere às experiências, vivências, emoções e valores partilhados entre eles.

Nesse sentido, o carimbó confere ao grupo o sentimento de pertencimento, visto se tratar das formas de fazer, de se expressar e dos processos de socialização. A ancestralidade presente no carimbó é algo marcante. O carimbó pau e corda é o gênero que mais se aproxima da “célula ancestral” do carimbó, pois, na música, os carimbozeiros fabricam artesanalmente seus instrumentos musicais, mantendo assim um formato que consideram ser o mesmo dos antigos mestres de carimbó (curimbó, maracas, milheiro, banjo, flauta), bem como as formas de brincar o carimbó.

No que se refere às formas de brincar carimbó, vale destacar a *Festividade de Carimbó de São Benedito*, no município de Santarém Novo, no estado do Pará, onde, até os dias atuais, os homens dançam de paletó durante a festa, (Figura 26), além da execução das *dança do peru* e *dança da onça*, seguindo, portanto, as formas de brincar deixadas pelos antigos. Na religiosidade do carimbó enfatizam-se as celebrações e a devoção a São Benedito, o santo negro, estando presente até hoje: o levantamento e derrubada do mastro, as ladainhas, as procissões e os votos feitos a santos. Manter essas celebrações é uma forma de assegurar a cultura, a memória e a história de um povo.

No entanto, em todos os municípios pesquisados, existem formas de organização e reprodução social em torno do carimbó que não necessariamente estão atreladas a lógica dos eventos. Suas atividades estão relacionadas aos domínios ordinários de sociabilidade, ao cotidiano do trabalho e das celebrações religiosas ou seculares, como as festas de produção tanto da lavoura quanto da pesca, no caso dos grupos dos municípios do interior do estado, mas também em contextos de sociabilidades urbanas como na capital. (IPHAN, 2013, p.109).

FIGURA 26: FESTA DE CARIMBÓ DE SANTARÉM NOVO/PA - HOMENS E MULHERES COM TRAJES TRADICIONAIS



Fonte: In: Vermelho⁶⁹.

Essa festividade de carimbó em homenagem à São Benedito foi abordada, de forma um pouco mais detalhada, no capítulo 3, ao falar do carimbó enquanto resistência. Independentemente do gênero e da festividade, o carimbó, enquanto lazer, é mais que uma simples festa, trata-se de uma forma de socialização, na qual os brincantes atribuem àqueles momentos o sentido de diversão, construção e fortalecimento de amizades, agradecimentos, realizações pessoais e sociais, divertimento e forma de escape de uma vida sofrida. Ele está presente no cotidiano desse povo, no trabalho diário e árduo, na maneira de enxergar e estar no mundo.

2.2 CARIMBÓ: MEMÓRIA E IDENTIDADE SOCIAL

Ao se falar em Memória Social e Identidade, optou-se pelos estudos de Michael Pollak (1992), sociólogo nascido na Áustria, tendo como predileções acadêmicas investigações no campo das Ciências Sociais, em especial as análises políticas e sociológicas. O estudioso desenvolveu pesquisas sobre mulheres sobreviventes dos campos de concentração, *L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité sociale*, e escreveu um livro *Os Homossexuais e a Aids: Sociologia de uma Epidemia*. O autor demonstrava interesse em pesquisas sobre a questão da identidade social em situações-limite, em cenários de medos e incertezas.

Em sua obra *Memória e Identidade Social*, o autor destaca os elementos que constituem a memória individual e social, sendo eles: os Acontecimentos, os Personagens e os Lugares.

⁶⁹ Disponível em: <https://vermelho.org.br/2016/12/16/em-dezembro-o-carimbo-do-para-segue-vivo-e-festeiro-em-santarem-novo/> Acesso: 09/08/2020.

Esses elementos podem ser vividos de forma pessoal, ou “vividos por tabela”. Segundo o autor, existem episódios em que o sujeito se envolveu de fato, estando ali presente, porém os “acontecimentos vividos por tabela” seriam aqueles em que não ocorreu um envolvimento literal, não estava presente naquele episódio, no entanto o sujeito, através de um grau de identificação, considera ter participado.

Desse modo, Pollak (1992, p.200) destaca que: “Os acontecimentos que eu chamaria de ‘vividos por tabela’, ou seja, eventos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer”. Para ele, essa capacidade de identificação com o grupo ocorre por meio da socialização, seja por meio de engajamento político, de transmissão dos saberes, de conhecimento da história do grupo ou pela cultura, que é transmitida por intermédio da educação. Trata-se, portanto, dos acontecimentos que tiveram tal relevância para o grupo social, de forma que as pessoas recordam e acreditam ter participado daquele momento. O autor fala que essa é uma memória quase que herdada, pois ela é transmitida por gerações.

O segundo elemento que ele ressalta da memória individual e social são as pessoas ou personagens. Existem pessoas a quem se conhece, real e diretamente, estando presentes na memória, sendo que as mesmas fizeram parte da história de vida dessa pessoa. Já as “personagens vividas por tabela” seriam aquelas que não participaram do convívio, ou seja, não são conhecidas de fato, contudo, o grau de afinidade e identificação com elas faz com que se acredite verdadeiramente tê-las conhecido.

Aqui também podemos aplicar o mesmo esquema, falar de personagens realmente encontradas no decorrer da vida, de personagens frequentadas por tabela, indiretamente, mas que, por assim dizer, se transformaram quase que em conhecidas, e ainda de personagens que não pertenceram necessariamente ao espaço-tempo da pessoa. (POLLAK, 1992, p.201).

Outro elemento destacado pelo autor, que faz parte da memória individual e social, são os lugares. Existem lugares onde realmente se esteve lá, que fazem parte da memória individual e história de vida, como o quintal da casa, um lugar onde se mora ou morou, uma escola que se frequentou. Contudo, ele enfatiza que os “lugares vividos por tabela” são aqueles onde nunca se esteve geograficamente, mas com o qual há identificação de tal forma, que as lembranças fazem sentir como se, um dia, tivesse vivido ali.

De acordo com Michael Pollak (1992, p.202), “Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico”. Diante dessa afirmação pode-se citar o exemplo das cidades e países de nascimento dos antepassados que, por algum motivo, foram morar em outros territórios (imigrantes, refugiados). Os seus descendentes podem referir-se aos lugares em que

viveram os seus ancestrais, como se aquele lugar fosse seu, mesmo sem nunca terem estado fisicamente ali. Esse processo de pertencimento ao lugar se dá pelo elevado grau de vínculo e identidade social.

Esses elementos constitutivos da memória social, abordados por esse autor, puderam ser observados nas entrevistas realizadas com os mestres de carimbó. Notou-se que, na narrativa dos mesmos, grande parte das recordações, destacadas por eles, foram de fato acontecimentos vivenciados em diversas fases da sua existência (infância, juventude, idade adulta). Essas lembranças eram, ao mesmo tempo, pessoal e social, pois abordavam aspectos da sua subjetividade, mas vivenciados na coletividade.

O mestre Anilo, da cidade de Curuçá, destaca com grande saudosismo e se emociona ao citar momentos vivenciados no carimbó, durante sua juventude; porém, ele os contextualiza no presente, falando sobre os jovens atuais, que não conheceram e não irão conhecer duas brincadeiras relacionadas ao carimbó, sendo a *varrição* e o *cordão de boi*. Desse modo, ele destaca a importância de não se deixar perder os rituais e brincadeiras, pois esses saberes e fazeres culturais, que eram tão apreciados pelos antepassados, foram-se perdendo com o tempo, por falta de continuidade, ficando apenas na memória dos antigos.

Quando trabalhava de roça para os outros. Em tempo de mutirão, quando o conjunto Martelo de Ouro, eles tocavam com o papai, e era animada a música. Quando de manhã, quando era no tempo de carimbó, eles faziam uma tal de varrição. Eles levantavam da sala, do barracão, e saíam tocando ao redor da casa, e o pessoal dançando, aquilo me marcou [...]. Varrer é a despedida lá do carimbó, do fecho daquela manhã. E agora o pessoal não faz mais isso. [...] Sim, a despedida, a última parte era assim, saía tocando atrás da casa e o pessoal dançando atrás do outro. Tinha outra tradição aqui, cordão de boi. Tinha o cordão de boi do mês de julho que a gente faz, e tem o cordão de boi que a gente faz quando está plantando a roça. [...] Lá a gente laça o dono da roça, amarrado no cipó, faz um cavalinho de palha, e vem brincando, bebendo cachaça, pitando [...], aquilo é uma tradição. Agora não tem mais, essa juventude não sabe. Eu e muitos do meu tempo sabemos, mas essas crianças não sabem (informação verbal⁷⁰).

A narrativa memorial do mestre Anilo é pessoal, mas faz parte das memórias de um determinado grupo (carimbozeiros). Halbwachs (1990, p.33) define que as memórias, apesar de serem individuais, são apenas perspectivas de uma memória social, pois o ser humano é um ser social e constrói a sua memória, a partir das memórias vividas pelo grupo ao qual pertence. Elas são partilhadas, sendo importantes na definição da identidade individual e grupal. Enquanto carimbozeiro, mestre Anilo faz referências a vivências que marcaram sua história de vida e que constituíram sua identidade. Conforme já exposto, ele se refere a momentos festivos do carimbó, *varrição* e *cordão de boi*, que foram esquecidos e deixados de lado, pois os mais

⁷⁰ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane L. da Costa.

jovens não deram continuidade às tradições deixadas por seus antepassados.

Sim, mais tudo na beleza, na maior alegria, na época não tinha briga, sem essas coisas. O tempo bom já passou, que é capaz até de chorar, por se lembrar desse tempo bom, que não volta mais, agora é só os jovens. Para quem conheceu, eu estou com 77 anos, vamos dizer, de 77 tira 20. Tem 57 anos para trás de coisa boa, de 20 anos para cá, já é só coisa ruim. Então a mocidade de 20 anos não conheceu as coisas boas do passado. Agora já está só aí, só coisa ruim, não confere com o nosso tempo. Nosso tempo era uma coisa, e agora é outra. A gente lembra do que passou, e eles não se lembram, porque não conheceram. É por isso que eu fiz aquela música que diz assim: "do passado eu sei o que passou, agora o que vem, é que eu não sei" [risos]. (informação verbal⁷¹).

O Patrimônio Imaterial não é eterno, visto que ele pode desaparecer, caso não haja a continuidade do mesmo e, por esse motivo, é necessário conhecer, identificar e transmitir esses saberes. Um ponto que merece destaque é a relação cronológica comparativa que o mestre realiza entre a sua idade e a idade dos jovens, que não conheceram esses momentos de lazer ou as formas de se brincar carimbó. Em algumas regiões do interior do Pará, o carimbó ainda se mantém para além das apresentações artísticas. O mestre Anilo, durante a entrevista, fala da relação do carimbó com a festa das colheitas no tempo de mutirão; porém, por falta de prosseguimento, muitas celebrações e formas de expressão foram se perdendo com o tempo, restando apenas as narrativas memoriais dos antigos.

Tradicionalmente as festas de carimbó aconteciam num período específico, no ciclo natalino, e marcavam a passagem do ano, dentro da celebração de São Benedito. Como extensão do "tempo de carimbó", também era tocado na época do plantio e da colheita, quando ocorriam os mutirões (entrudo). Em alguns municípios, a manifestação estava associada também aos festejos em homenagem a outros santos que fazem parte do ciclo do natal, como Nossa Senhora da Conceição, em dezembro, e São Sebastião, no final do mês de janeiro. Hodiernamente, em muitas localidades, o carimbó continua fazendo parte dos rituais religiosos em louvação a São Benedito e outros santos. (IPHAN, 2013, p.50).

A entrevista com esse mestre foi realizada em janeiro do ano de 2020, e ele acabara de compor uma música sobre o tempo, referindo-se às lembranças que ele trazia do passado e as incertezas, diante do futuro, pois nunca se sabe o que virá. Em sua análise, acerca do tempo, ele falou da imprecisão em relação aos acontecimentos futuros. O momento da escrita desse texto foi justamente de reflexão sobre essa conversa, pois coincidiu com o impacto de ver a humanidade surpreendida por uma pandemia (COVID 19), que alcançou rapidamente todo o mundo, mudando a forma de viver, de estar, e de relacionamento com o outro.

Esse mestre possui uma grande criatividade em proteger suas memórias, suas vivências e experiências, por meio de suas composições de carimbó. Durante a primeira visita, em julho de 2019, ele cantou várias canções que ele compôs, sendo que a maioria das letras narra sua própria história. Em uma dessas canções, ele contou o caso de uma baleia que encalhou na

⁷¹ Ibid., [jan. 2020].

praia, sendo um fato ocorrido em Curuçá-PA, próximo a sua casa. Esse fato, inclusive, fez com que ele seja conhecido por muitos na região como o “mestre baleia”, devido a essa música. Algumas de suas experiências de vida que ele considera importantes em sua trajetória, ele as registra em forma de canções.

Segundo Pollak (1992, p.203), “A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado”, a mente elimina parte dos conteúdos e preserva outros. Eram muitas canções que apresentavam conteúdo emocional, fator importante para se lembrar da própria história, sendo que ele se orgulhava de sua identidade e de sua trajetória de carimbozeiro. Ao perceber a sua capacidade de memorização, a autora indagou, acerca de como ele fazia para lembrar-se de todas as músicas, pois, mesmo com composições sobre sua história de vida, não tinha nada escrito ou gravado. Ele disse ter um caderno onde colocava apenas o título e, ao ler o nome, ele se lembrava da canção.

Porque eu vou num lugar, o que eu vejo, eu vou capitando, capitando, para depois fazer a música. [...] Não, eu só faço assim: o nome da música da forma que eu cantei agora, do meu passado. Vamos dizer: “carimbó da cidade”, “carimbó da galinha”, “carimbó do gavião”. Assim, eu só vou fazer aquele nome, só o título, ali eu leio aquilo, e já sei a música (informação verbal⁷²).

Ele foi um dos carimbozeiros entrevistados que fez questão de apresentar, junto à sua narrativa, algumas fontes históricas que corroboraram a sua fala, dentre elas: o certificado de honra ao mérito (Figura 27); o certificado de mestre recebido em 2019 (Figura 28); um chapéu que ele usava em suas apresentações, com várias imagens representativas da cultura e da profissão dos carimbozeiros; os seus instrumentos musicais; e as suas composições, relatando a história de cada música. Diante desses fatos, entendeu-se que registrar a memória é uma forma de guardar um legado, é um direito de deixar, aos mais jovens, as tradições culturais, a identidade e a história de um povo.

Escrever sobre memória é ter em mente que ela é uma capacidade humana que permite ter consciência da passagem do tempo, retendo e evocando fatos, experiências, propiciando um meio para a busca de respostas sobre a origem de um indivíduo ou de uma coletividade. Pela memória, fatos, eventos e lembranças são adquiridos, esquecidos, celebrados e deturpados. Assim, a defesa ao direito à memória seria, antes de tudo, a defesa ao direito à identidade e à História, ao passado constituinte de cada povo, região, de cada pessoa. (SALES, 2015, p.158).

⁷² Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane L. da Costa. Curuçá, Pará, 2020. Arquivo MP4.

FIGURA 27: CERTIFICADO DE HONRA AO MÉRITO CONCEDIDO PELA CÂMARA DE CURUÇÁ-PA



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020)

FIGURA 28: CERTIFICADO DE MESTRE DE CARIMBÓ



Fonte: Acervo da autora (jan.2020).

Durante a apresentação em Curuçá, em julho de 2019, mestre Anilo usava um chapéu com várias miniaturas feitas de palha, argila e ferro, grudadas no mesmo. Na entrevista, a pesquisadora notou que ele também estava com esse chapéu. Em um determinado momento da conversa, ele fez questão de falar sobre cada ícone ali presente (Figura 29), sendo que cada miniatura tinha um significado, simbolizando o trabalho realizado no campo, que vai desde preparar a terra, plantar, até a produção da farinha de mandioca, um dos principais alimentos do povo paraense, simbolizando, assim, a profissão de agricultor, uma das profissões exercidas por ele, e por boa parte dos carimbozeiros dessa região.

Mandei fazer esse chapéu. Isso aqui, sabe o nome disso aqui? Isso é tipiti, que é de espremer massa, espremer a massa para fazer a farinha. Isso aqui é a peneira, que a gente peneira a mandioca. Isso aqui está representando o tanque, que a gente punha a

mandioca lá. Isso aqui é o paneiro que a gente carrega a mandioca da roça. Isso aqui é a foice, que a gente roça, para fazer a roça. Isso aqui é o rolo de mexer com a farinha. Isso aqui é o machado para derrubar o roçado. Isso aqui é o facão para cortar. Isso aqui é uma enxada para cavar para plantar maniva. Isso aqui é o ferro para capinar. Tá tudo mostrando aqui. (informação verbal⁷³).

A análise realizada por ele, a partir dos elementos presentes no chapéu, revelam de maneira simbólica a identidade desse mestre carimbozeiro e agricultor; mostram, também, a importância do trabalho realizado no campo, e do alimento, em especial a mandioca. A mandioca, também conhecida como aipim, macaxeira, ou maniva, é um alimento bem presente na cultura dos povos indígenas, e faz parte da alimentação dos povos da região. Ao ser cozida, ela é consumida de diversas formas. A maniva é a folha da mandioca que serve para fazer a maniçoba, prato típico paraense que leva cerca de sete dias para o seu preparo, esse prato assemelha-se à feijoada.

FIGURA 29: CHAPÉU DO MESTRE ANILO (INSTRUMENTOS DE TRABALHO).



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

Esse chapéu revelou-se, durante a pesquisa, como um objeto performático. Mestre Anilo usava-o, durante suas apresentações de carimbó, sendo que esse não tinha apenas a função de proteger do sol ou de embelezar, mas estava carregado de simbolismo, pois cada ícone tinha um significado para o mestre, revelando, dessa forma, a sua identidade de carimbozeiro, agricultor e paraense, bem como apontando para o trabalho realizado nessa região, onde os trabalhadores retiram dali o seu sustento diário.

Apesar de ter o reconhecimento na cidade, o mestre demonstrou em conversas informais, e até mesmo durante a entrevista, uma preocupação na continuidade do carimbó,

⁷³ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane L. da Costa. Curuçá, Pará, 2020. Arquivo MP4.

pois ele percebia que muitos jovens daquele lugar não demonstravam interesse em dar prosseguimento ao mesmo. Ele traz como exemplo os seus netos, relatando que os mesmos, além de não terem interesse em aprender o carimbó, tinham vergonha de sair com ele, quando este era chamado para se apresentar nos eventos.

Contudo, ele atribuiu esse desinteresse, por parte dos jovens, ao fator financeiro, pois eles percebem que os mestres e carimbozeiros não ganham o suficiente para se manterem do carimbó. Desse modo, os mais novos buscam outros interesses. Não há uma Associação de carimbozeiros na cidade, mas agora estão cogitando a possível ideia da criação. Apesar de ser uma cidade que abriga vários grupos, e ter uma grande festa tradicional que valoriza a tradição do carimbó, o mestre considera importante o incentivo, por parte do poder público, em desenvolver projetos que visem a continuidade dessa manifestação cultural. Ele acrescenta ainda, a importância da criação da associação de carimbó na cidade, bem como de um auxílio de R\$300,00 para os mais novos serem inseridos, pois esse dinheiro seria um incentivo para a juventude. Ele percebe a importância da continuidade do carimbó, mas lamenta que “Os mais novos, filha, essas crianças, apesar de não querer nada, se tem esses carimbozeiros ainda, tá no sangue dos velhos, tá no sangue.”⁷⁴.

Se não tiver, aqui os meus netos, convidado, tem vergonha de sair comigo para cantar, deviam aprender, porque o pessoal diz: - Anilo, tu quando morreres era para deixar. Mas o que eu posso fazer, se eles não querem, mais tarde vão se arrepender, lá na frente, certo? (informação verbal⁷⁵).

O carimbó da região do Salgado é exercido, na maioria, por pessoas da zona rural, desprovidas de poder aquisitivo. Muitos mestres de carimbó fizeram diversas composições; mas, por não possuírem dinheiro para gravarem suas músicas, a maioria delas se perdeu com o tempo, após a morte dos mesmos. O mestre Anilo já compôs dezenas de músicas, porém elas estão registradas apenas em sua memória, sendo ele o único guardião das músicas que criou. Desse modo, destacou-se aqui a importância do registro escrito e fonográfico para a continuidade de uma tradição.

O *Festival Folclórico de Curuçá* tem 43 anos de existência, sendo que o mestre Anilo, todos os anos, apresenta as suas composições nesse festival, participando ativamente como guardião dessa tradição cultural. Apesar de sua grande atuação, somente no último festival, realizado em julho de 2019, ele recebeu o título de mestre de carimbó, tendo cinco músicas gravadas, justamente as que ele apresentou durante o festival.

⁷⁴ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Curuçá, Pará, 2020. Arquivo MP4.

⁷⁵ Ibid., [jan. 2020].

Os mestres são, portanto, especialistas de determinado ofício, possuidores de grandes saberes culturais, eles teorizam e transmitem saberes estéticos, técnicos e filosóficos. Os conhecimentos produzidos pelos mestres carimbozeiros são diferenciados dos conhecimentos produzidos nas instituições formais de ensino, seja em relação ao tempo, à metodologia e à lógica racional. Porém, ambos, apesar de não apresentarem a mesma lógica, possuem a mesma importância. Esses saberes foram apreendidos por longos anos de imersão cultural e dedicação ao carimbó e, ao tornarem-se mestres, a maioria deles, sentem-se responsáveis pela transmissão do legado cultural, a fim de garantir a perpetuação dessa manifestação cultural para as futuras gerações. Infelizmente, boa parte dos mestres carimbozeiros morreram sem ao menos serem reconhecidos em vida; porém, mesmo sem o reconhecimento das autoridades, eles conseguiram permanecer vivos nas memórias, pois deixaram sua herança cultural.

Um dos problemas enfrentados pelos mestres compositores de carimbó é a dificuldade de registro musical. Muitos deles perderam o direito autoral de suas canções ou mesmo tiveram as letras de suas músicas modificadas, devido à falta de registro áudio/visual, sendo uma problemática ainda presente, e descrita no inventário do carimbó (IPHAN, 2013, p.31). Esse fato foi apresentado por mestre Anilo que, apesar de ser um grande compositor e com um repertório vasto, falou da dificuldade em gravar as canções, por ser dispendioso e, ainda, levando em conta que a maioria dos mestres de carimbó não tem recursos financeiros, para arcar com os gastos da produção de um CD, na maioria artesanais e sem qualidade.

Ademais, daquilo que foi considerado pelas plenárias das reuniões, indicou-se também a questão dos repertórios e a necessidade de registro em áudio das músicas. Uma parte dos grupos de carimbó possuem suas músicas registradas em CDs geralmente gravados de forma artesanal. Porém, a grande maioria, por vários motivos – o principal a falta de recursos – gravam os seus repertórios de maneira improvisada, quando muito, as letras são anotadas em cadernos. Não raro também é a situação de analfabetismo por parte de muitos dos compositores de carimbó sendo a memória o principal meio de arquivo de suas músicas. Este fato corrobora com apropriações nem sempre consentidas de músicas que na maioria das vezes são cantadas em festejos onde podem ser gravadas sem grandes dificuldades (IPHAN, 2013, p.111).

Portanto, considerou-se a importância da memória, bem como do registro dessa memória (letras musicais), visando sua perpetuação, para garantir a autoria, a integridade das letras e o reconhecimento cultural dos mestres carimbozeiros.

Conforme citado, acerca dos “personagens e os lugares vividos por tabela”, esses elementos foram observados, a partir da memória de um dos mestres. Nos relatos, observou-se que os lugares, destacados por ele, eram em sua maioria os lugares de sua infância ou juventude, quintais de casa, barracões de carimbó, espaços de vivências. No entanto, houve lembranças relatadas que não foram vivenciadas por ele, tratando-se de recordações repassadas por gerações. Elas apresentavam eventos que ocorreram com seus antepassados, bem como lugares

que não foram por certo conhecidos por ele. As datas e lugares não correspondiam ao seu tempo cronológico, mas essas memórias eram como se fossem suas.

Essas memórias sociais são transmitidas por gerações, de acordo com Michael Pollak (1992, p.204), a memória possui uma parte biológica e outra herdada das relações sociais e dos grupos identitários a que se pertence, sendo que “A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa”.

O mestre Manuel, da cidade de Marapanim-PA, na primeira conversa, em julho de 2019, falou acerca da forma de dançar carimbó que remete aos momentos de escravidão, destacando os movimentos com os pés, bem presente na dança do carimbó, em que um pé se movimenta e o outro arrasta. Posteriormente, durante a entrevista, em 2020, ele enfatiza novamente a forma de dançar carimbó, detalhando o processo de escravidão e as características dos diferentes povos na origem do carimbó. A memória social, portanto, tem uma íntima relação com um grupo, um povo ou uma nação, visto que se lembram fatos realmente vividos, mas se recorda de fatos, pessoas e lugares com os quais há identificação. Em conformidade com o que foi destacado na entrevista do mestre Manoel, ao relatar a forma de dançar carimbó que remonta ao tempo da escravidão no Brasil.

Na época, sabe que no começo da criação do Brasil, na época da descoberta do Brasil, muitas pessoas vieram de outros países, vieram os africanos. Os portugueses, quando eles chegaram no Brasil, eles queriam que os índios trabalhassem para os portugueses, e eles não aceitaram, por isso teve muita morte, matavam os índios, os índios matavam os portugueses, aquela briga, aquela guerra. Porque o índio não aceitou trabalhar para os portugueses, já viu se falar alguma vez que índio trabalhasse para português? Eles não aceitaram ser escravos deles. Aí o que eles faziam, pegavam os escravos, que vinham para servir de escravos, para trabalhar, e o que acontecia? O carimbó é essa mistura, de índio, português, e o [pensando: - como é que se dá o nome], africanos, é uma mistura. Vê que tem a roupa né, tem a maraca, tem o tambor, né, tem o dançar, então ele é um conjunto, o carimbó é um conjunto. E no momento, o carimbó já era dançado, de um lado levantado, e de outro lado arrastado, porquê? Os escravos dançavam, eles dançavam arrastando o pé, porque estavam acorrentados. (informação verbal⁷⁶).

A narrativa do mestre Manoel expressa uma Memória Social intimamente ligada à identidade grupal. A gênese do carimbó apresenta algumas lacunas, por falta de documentos escritos, porém a memória desses mestres ou a história, vivida e contada de pai para filho, deixa seus rastros memoriais. Essas narrativas, ao serem comparadas e averiguadas, tornam-se importantes fontes históricas vivas. O reconhecimento da História Oral desses sujeitos históricos que fazem o carimbó, vai para além dos documentos escritos, tratando-se, portanto, da vivência desses sujeitos com a manifestação cultural, mas sem deixar de lado o rigor de

⁷⁶ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

análise das fontes. A história do carimbó não se apresenta de forma linear, mas ela é contada, a partir de eventos, momentos, nome de pessoas, lugares, celebrações, tratando-se, portanto, de muitas histórias de vários lugares, que apresentam algumas diferenças, mas, ao mesmo tempo, quando esses dados são cruzados testificam sua veracidade.

Falar historicamente sobre o carimbó não é traçar uma narrativa unilinear encadeada de maneira harmônica com começo, meio e fim. Existem diversas histórias sobre o carimbó que singularizam a trajetória de cada município, ao mesmo tempo em que os interligam numa experiência comum cujo ponto de coesão é a identidade regional paraense. As diversas histórias do carimbó são todas contadas de forma qualitativa exercitando uma cronologia não linear que não se remete necessariamente a uma sucessão de datas, mas a nomes de pessoas consideradas como referencial na história do carimbó em cada localidade, cada município ou no estado do Pará, como um todo. (IPHAN, 2013, p.80).

Pollak (1992) salienta que a questão da memória social e da identidade tem sido bastante pesquisada nos últimos anos. No entanto, o autor aborda a importância de realização do tratamento dessa memória social. Para ele, a História Escrita, considerada legítima, possui a mesma valoração da História Oral, sendo essa mais sensível, portanto, não importando a fonte, é necessário ter uma visão crítica e desempenhar o papel do historiador, diante de qualquer que seja a fonte, reconhecendo que ambas são socialmente construídas e deve ser empregado sobre ambas o mesmo critério valorativo e de pesquisa.

Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é. Para mim não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita. Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta. (POLLAK, 1992, p.207).

Durante o processo de registro do carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro, observou-se que as fontes históricas escritas clássicas eram escassas, e, ao mesmo tempo, havia entre elas algumas incoerências em relação a datas e localidades. Desse modo, foi necessário recorrer às fontes da História Oral, ou seja, a memória dos mestres e carimbozeiros, realizando assim um mapeamento e um trabalho sistematizado de busca dessas memórias.

Falar da história do carimbó no Pará pressupõe recorrer, desde já, às diversas narrativas construídas pelos sujeitos que vivenciam, em seus domínios mais ordinários e/ou eventuais, esta expressão cultural. São eles que se debruçam sobre o passado, confeccionando relatos a partir da seleção de dados de referência para a manifestação. Essas referências, ora remetidas pela experiência do narrador, ora como memória herdada, são reconhecidas pelo grupo social (IPHAN, 2013, p.73).

A História Oral, apesar de buscar lembranças de fatos já ocorridos, é atual, pois busca analisar, averiguar, interpretar e dar resposta a questões do tempo presente. Desse modo, Pollak (1992, p.204) ressalta que as memórias individuais e sociais são organizadas, pois, elas, em simultâneo, selecionam os conteúdos, recalando, lembrando e esquecendo, sendo que a

organização desses conteúdos memoriais possuem relação com a identidade. Considera-se importante destacar que, tanto a Memória como a Identidade, são valores disputados em conflitos sociais, pois mesmo que um determinado grupo tenha partilhado das mesmas memórias, essas memórias não serão idênticas entre si, por conta da subjetividade. Elas têm algumas semelhanças entre si, porém cada uma apresenta particularidades, conflitos, interesses que mostram que a memória não é neutra.

Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos. (POLLAK, 1992, p.204).

Um dos grandes exemplos deu-se no momento em que foi investigada a gênese do carimbó. Nessa pesquisa, as fontes históricas clássicas, por meio de documentos escritos, foram incapazes de dar conta da questão. Assim, buscou-se também na História Oral, com diversos mestres e fazedores dessa manifestação cultural, moradores de diversas localidades no estado do Pará. Portanto, foi a partir do cruzamento dos dados, da escuta desses sujeitos e da análise sistemática dessas narrativas, que se pôde construir a história do carimbó.

O terceiro ponto de referência a ser destacado nessa tentativa de construção histórica acerca do carimbó são os “grandes homens”. Lavradores, pescadores, agricultores de profissão, mas que ficaram conhecidos pelos narradores dessa “história vista de baixo”. Compositores, cantores, tocadores, artesãos, letristas, homens comuns que entraram para história pela dedicação a essa manifestação assumida como identidade paraense. (IPHAN, 2013, p.81).

O Dossiê do IPHAN (2013) descreve que, para a realização do registro do carimbó, foram coletadas diversas entrevistas dos mestres carimbozeiros, em diferentes localidades geográficas do estado do Pará. Segundo fontes escritas e orais, essa manifestação cultural foi datada por mais de um século, transmitida por gerações. Em relação a sua localização, ela havia surgido e era brincada em diversas regiões ao mesmo tempo, apesar de alguns lugares serem bastante isolados e distantes uns dos outros. Por essa razão, tanto os historiadores, pesquisadores quanto folcloristas, mestres e carimbozeiros atribuem que essa manifestação cultural é do estado do Pará, com características dos diferentes povos.

2.3 MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: O PROCESSO DE PATRIMONIALIZAÇÃO DO CARIMBÓ

A memória possui um papel importante no processo de patrimonialização de um bem cultural. Há, em torno dela, interesses sociais, políticos e culturais, pois os diferentes grupos disputam quais memórias devem ser mantidas ou eliminadas. Desse modo, a Memória Social se constitui, enquanto resistência, seja em seu papel natural dialético entre o lembrar e o

esquecer; seja salvaguardando, para que aquela determinada manifestação cultural não se perca com o tempo, mas que seja transmitida por gerações; seja na busca dos rastros memoriais deixados pelos antepassados ou a partir de disputas memoriais, para haver o reconhecimento do bem como Patrimônio Cultural.

A etimologia da palavra “Patrimônio” é latina, *Patrimonium*, sendo: “patri” = pai e “monium” = recebido (NOGUEIRA; RAMOS FILHO, 2020, p.6). A palavra está relacionada à ideia de herança, de transmissão de bens de pai para filho, ou seja, de um legado a ser transmitido às novas gerações. Desse modo, o Patrimônio trata de um bem a que um determinado grupo atribui valores, sentidos e significados, pois representa a identidade social daquela determinada comunidade. Há, portanto, um interesse social em garantir que esse bem continue se perpetuando e que, o mesmo, deva ser protegido, para que as futuras gerações tenham acesso a ele.

O Patrimônio Cultural Brasileiro é dividido em duas categorias, a primeira é o *Patrimônio Cultural Material*, sendo ele de natureza material, na qual podem-se destacar os prédios, monumentos, casarões, igrejas, centros históricos, objetos, dentre outros. A forma de preservação desses bens ocorre por meio do Tombamento. A segunda categoria, com destaque nessa pesquisa, é o *Patrimônio Cultural Imaterial*, cujos bens culturais de natureza imaterial, pois não são concretos, referem-se aos saberes, aos fazeres e às formas de expressão de um determinado povo. Esse bem não é eterno, podendo se perder com o tempo; nesse sentido, a sua preservação se dá por meio do registro. “Esta fase do processo de registro também é conhecida como inventário. A partir da documentação reunida é redigido um Dossiê de Registro que indicará em qual dos Livros de Registro o bem cultural deverá ser registrado” (MELO, 2019, p.74).

Mesmo que esse patrimônio não seja palpável, ele pode ser percebido, sentido, vivido, aprendido e transmitido. Ele não acontece de maneira natural, mas se dá através da produção de sentido que um determinado grupo atribui a esse bem intangível. Ao reconhecer a sua importância, a comunidade identifica-se com aquela determinada cultura e busca, desse modo, preservar essa memória, transmitindo esses conhecimentos às gerações futuras. Trata-se, portanto, das técnicas, dos ofícios, das formas de fazer algo, das celebrações religiosas, dos rituais, dos cantos, das danças, das diversas manifestações culturais, das datas comemorativas, da fabricação de instrumentos, cestas, rendas, entre outros inúmeros saberes.

Você sabia que além dos bens de natureza material, como os conjuntos arquitetônicos e monumentos tombados como patrimônio, existem outros bens que também são importantes para comunidades e países, porém não são edificadas? Fazem parte do patrimônio de uma sociedade as práticas, os saberes, as formas de expressão, as crenças, as técnicas e as celebrações que formam a sua identidade cultural e que nos

são transmitidos através das gerações. Pois é, este conhecimento que não está nas paredes dos monumentos, nem nas bibliotecas ou nas escolas, mas no saber transmitido pelos nossos antepassados e pelos mestres, é o que denominamos de patrimônio cultural imaterial. (MELO, 2019, p.67).

Os autores Antonio Gilberto Ramos Nogueira e Vagner Silva Ramos Filho (2020, p.8), enfatizam alguns marcos históricos, no Brasil, que salientam esses processos de tombamento ou de reconhecimento de determinado Patrimônio Cultural, alcançados, a partir de um campo de disputas memoriais e históricas. Em 1937, destaca-se a criação do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), passando posteriormente a ser chamado Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN). Através do Decreto-Lei de n.º 25/37, assinado pelo presidente Getúlio Vargas, direcionado à preservação dos bens de natureza material, denominado como “pedra e cal”, por meio do Tombamento. Há, nesse momento, uma preocupação em preservar apenas os bens de natureza material, os monumentos, casarões, igrejas, dentre outros, em especial os de herança portuguesa do Período Colonial.

Outro momento que merece destaque é a criação do Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC), em 1975, na qual um grupo de intelectuais passaram a aguçar as discussões acerca do conceito de “Bem Cultural”, ampliando assim o sentido, ou seja, o que se entendia por Patrimônio. Essa ampliação foi de suma importância no reconhecimento de que o Patrimônio não está restrito aos bens de natureza material (pedra e cal), mas reconhecendo a notoriedade de outras categorias de bens não palpáveis, destacando, portanto, a patrimonialização da cultura dos diversos povos (negros, indígenas, imigrantes).

A Memória constitui-se como um direito à cidadania, não cabendo somente ao Estado determinar o que seria considerado importante, a ponto de ser patrimonializado. Dessa forma, no ano de 2000, por um Decreto n.º 3551/00, os Bens de Natureza Imaterial passam a ser registrados como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. O conceito de Patrimônio Cultural foi sendo ampliado e debatido, a partir de lutas sociais, políticas e culturais. Em 2002 há o reconhecimento do primeiro Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, trata-se de uma pintura corporal da etnia indígena *Wajãpi*, denominada de *Arte Kusiwa*, dos povos indígenas do estado do Amapá, sendo, portanto uma conquista reconhecer a cultura e a memória dos diversos povos brasileiros.

Há, nesse sentido, uma intrínseca relação entre Memória, Identidade, Resistência e Patrimonialização (SALES, 2015, p.161). A memória garante a posteridade desses saberes culturais. O ser humano constrói a sua memória e identidade individual e social, a partir da interação que estabelece com os diversos grupos a que pertence, tais como: igreja, escola, trabalho, amigos, carimbozeiros, sendo que, as suas memórias sociais são compartilhadas entre

eles. O sujeito valoriza e busca preservar aquilo que considera importante para si e para o grupo, isso ocorre pela transmissão oral dos saberes e pela patrimonialização.

Esses saberes não são repassados pelas instituições formais de ensino, eles ocorrem por meio da vivência e experiência. Os mais velhos, os mestres, os artesãos ou conhecedores de determinado ofício são os responsáveis em transmitir os conhecimentos aos mais novos, de modo que essa memória, história e esses saberes se perpetuem. Por esse motivo, a Memória deve resistir ao tempo e aos jogos de interesses, para que as tradições culturais mantenha-se viva, dando continuidade ao legado deixado pelos ancestrais.

O processo de resistência da memória acontece de diversas formas: primeiro em relação à seleção natural que a memória realiza, visto que ela elege determinados acontecimentos e descarta outros. Seria impossível o ser humano arquivar todas as recordações que viveu, durante toda a sua vida, sendo esse o motivo que o cérebro faz esse descarte natural. Desse modo, a mente consegue lembrar com mais facilidade dos acontecimentos que tiveram maior relevância, seja para o sujeito, seja para o grupo. A memória é subjetiva, pois, recorda-se com mais facilidade dos acontecimentos que tiveram cargas emocionais mais intensas. “Memória produz subjetividades; e é produzida por subjetividades, poder-se-ia acrescentar. Sempre há nelas uma subjetividade, que mobiliza também as sensibilidades mais profundas das experiências que ficaram guardadas”. (SANTOS, 2013, p.16).

Outro ponto que merece destaque, na resistência da memória, é a relação que essa estabelece com o tempo. A memória não obedece à cronologia temporal, mas transita nas diversas temporalidades. Pode servir como fonte de reflexão para que se evitem os erros do passado, ao mesmo tempo pode garantir a continuidade de tradições culturais, que constituem a identidade do seu povo. A memória resiste ao tempo, ela deve ser prolongada e transmitida de pai para filho por longas datas, pois, caso esse Bem Imaterial não seja repassado e não aconteça um processo de resistência, ele pode vir a desaparecer.

O ser humano produz cultura, desde os primórdios da humanidade criou as suas ferramentas, passa a dominar o fogo e retirar da natureza o necessário para a sua existência. O ser humano também passou a manusear a terra, a domesticar animais, confeccionar suas vestes, utensílios, transformando assim a natureza. Ele também passou a adorar o ser transcendente, através de diversos rituais e celebrações. Desenvolveu a sua capacidade de apreciação estética, produzindo arte, por meio da dança, música, representações e pinturas. O ser humano é um ser cultural, sendo que as culturas são múltiplas e diversas e cada sociedade produz a sua cultura, a partir das suas singularidades e particularidades. A partir dessas particularidades o grupo se reconhece e se identifica, diferenciando-se dos demais.

A apreciação da beleza, a ideia de transcendência, a capacidade de representar a si mesmos e aos outros – como atestam as pinturas rupestres – significam o desenvolvimento de um traço distintivo da nossa espécie. Ao enfrentarmos adversidades e nos adaptando ao meio ambiente, desenvolvemos a capacidade de representar figuras, de comunicação, de atribuir valor simbólico a pessoas, aos animais e aos objetos. Esta capacidade intelectual, exclusiva da espécie humana, é chamada de cultura. (MELO, 2019, p.69).

Essas diferenças culturais entre os povos produzem conflitos e, diante desses embates, em diversos momentos da história se presenciou subjugação e aculturação dos mesmos, diferentes barbáries, como os horrores das guerras, em que culturas foram silenciadas e soterradas, tendo suas memórias apagadas, por meio da dominação cultural. Diante dos fatos históricos, podem-se citar os horrores da II Guerra Mundial, com o Nazismo que exterminou e buscou destruir a cultura de alguns povos, como a judaica e a cigana, considerando-as inferiores.

Da mesma maneira, menciona-se a colonização dos habitantes da América, onde os dominadores buscaram aculturar os dominados, em nome de uma religião ou mesmo por considerar a cultura do outro inferior. A partir do reconhecimento da importância das diferenças culturais, foi necessária a criação de Políticas Públicas, de modo a garantir que a diferença cultural se constituísse como um Direito Humano. A Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), no artigo 27, declara que “todo ser humano tem o direito de participar da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios”.

A Constituição Brasileira de 1988, no Artigo 216, reconhece como “[...] patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”, incluindo, assim: as formas de expressão; os saberes e as formas de fazer; as edificações e lugares; e as celebrações. A partir desse processo histórico, das discussões, das ações e das mudanças que foram ocorrendo em torno da compreensão do que seja Patrimônio, percebeu-se um avanço, pois o mesmo passa a não ser mais visto apenas na forma concreta, como os Bens Tangíveis, chancelado apenas pelo Estado. Desse modo, os sujeitos ou os produtores de bens culturais passam a ter direito à fala, dizendo o que é importante para a humanidade e o que se deve preservar.

O carimbó, em 2014, recebeu o registro como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão⁷⁷, mas para que o mesmo fosse

⁷⁷ Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/#:~:text=O%20Carimb%C3%B3%20foi%20inscrito%20no,Patri>

reconhecido como tal houve toda uma investigação da memória dos fazedores dessa manifestação cultural. Nesse processo de patrimonialização, buscaram-se as memórias dos mestres, os rastros, a identidade desses grupos, os diversos documentos históricos, de fonte escrita ou não. Para que um Bem Imaterial seja reconhecido como Patrimônio Cultural, os detentores dessa manifestação cultural elegem esse bem como algo valioso. Portanto, ele não acontece naturalmente, mas a partir da importância que o mesmo tem para o grupo social, transmitido por gerações. A patrimonialização de um bem está intimamente ligada à memória e a identidade social de um grupo.

Discutir a preservação dos patrimônios históricos e culturais é englobar conceitos e representações do passado e do presente. Esses indícios são de extrema importância para construção de uma identidade, que se reflete através da preservação de patrimônios materiais e imateriais. Por Patrimônio Material entendo como algo concreto, palpável, diferentemente do Patrimônio Imaterial, que abarca as manifestações de memória, de identidade ou mesmo representações que não podem ser tocadas, isto é, não são concretas, sendo transmitidas de geração em geração. (SALES, 2015, p.163).

O Processo de Reconhecimento do Carimbó não aconteceu de forma neutra, mas a partir das disputas políticas e sociais travadas em torno do mesmo. Os grupos sociais possuem uma história, uma identidade, uma memória. Desde o momento em que os carimbozeiros perceberam a própria memória social e a identidade do grupo, houve uma mobilização para salvaguardar essa manifestação cultural. Ter consciência da memória e da história do grupo é um passo importante, para garantir o legado às futuras gerações.

De acordo com o Dossiê do IPHAN (2013), o caminho percorrido para o registro do carimbó iniciou-se em 2005, durante os preparativos do *IV Fest-Rimbó*, na cidade de Santarém Novo, localizada na região nordeste do Pará. O festival de carimbó, desse município, conhecido como *Fest-Rimbó*, um dos principais encontros de mestres, mestras e grupos de carimbozeiros, teve sua primeira edição no ano de 2002. Esse festival, ao longo dos anos, foi ganhando força e se tornando um evento de grande importância para o universo do carimbó, visto que: os grupos apresentam seus trabalhos; passam a ser conhecidos e reconhecidos pela comunidade carimbozeira e sociedade em geral; trocam experiências entre si e realizam vivências de carimbó; participam de processos formativos; organizam debates e rodas de conversa.

O *Fest-Rimbó*,⁷⁸ enquanto evento criado pela Associação de moradores, sindicatos e centros comunitários, representa o desejo de se valorizar a cultura paraense. Foi no cenário desse festival, em sua quarta edição, que nasceu a ideia da *Campanha Carimbó Patrimônio*

m%C3%B4nio%20Cultural%20Imaterial%20do%20Brasil. Acesso em 14/09/2020.

⁷⁸ Disponível em: http://festrimbo.blogspot.com/2015/12/quem-chama-roda-de-carimbo-historia-do_14.html
Acesso em 14/09/2020.

Cultural Brasileiro. Os organizadores solicitaram junto ao IPHAN a realização de um inventário, para que o carimbó tivesse seu registro como um Bem Imaterial. No ano seguinte, em 2006, instituiu-se a *Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro*, contando com a participação de mestres, grupos de carimbó e sociedade civil em geral. Foram realizados debates, palestras, encontros, seminários e eventos culturais, visando a divulgação e fortalecimento em favor do reconhecimento e registro dessa manifestação cultural.

É neste contexto que, no final de 2005, durante os preparativos para o IV Festival de Carimbó de Santarém Novo, a coordenação deste evento solicitou a então 2ª Superintendência Regional do Iphan – PA/AP (atualmente Superintendência do Iphan no Pará) o envio de técnicos desta Instituição para apresentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI e do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, surgindo assim, as primeiras mobilizações em prol do registro do carimbó como bem cultural imaterial da cultura brasileira. (IPHAN, 2013, p.18).

O processo de Patrimonialização do carimbó iniciou, quando os carimbozeiros passaram a reconhecer a importância desta tradição ancestral, buscando, assim, assegurar a continuidade da mesma. Eles se uniram, angariando apoio da sociedade civil e de outras Instituições, de modo a garantir que os conhecimentos, as formas de expressão e as celebrações dos antepassados não se perdessem com o tempo, sendo necessário, portanto, uma consciência de preservação patrimonial.

Essa tomada de consciência de preservação patrimonial possibilitou a sensibilização e mobilização por parte dos carimbozeiros, para ocorrer o registro do carimbó. Trata-se, portanto, de um processo que não pode ser naturalizado, mas percebido como um campo acirrado de discussões e debates em torno de si. Durante esse percurso, não se pode esquecer o caminho árduo trilhado pelos carimbozeiros.

Em um primeiro momento, o carimbó, de acordo com Salles & Salles (1969, p.260), teve um período de marginalização, sendo combatido pela elite paraense, por ser considerada manifestação cultural “sem valor”, de classes menos privilegiadas. Por meio da resistência memorial, apesar de proibições, ele continuou sendo transmitido por gerações, possibilitando a perpetuação da tradição. Em um segundo momento, destacou-se o seu período de folclorização, em que os grupos de folcloristas e de intelectuais brasileiros se debruçaram em pesquisar e valorizar a cultura regional, buscando, assim, uma identidade nacional.

No final do século XIX e no começo do XX, o carimbó era visto como degradante e foi criminalizado em nome do “socego” e “ordem pública”. Essa caracterização foi se modificando a partir dos anos 1920 com a atuação dos literatos-folcloristas. Aliado à sua descriminalização, ocorreu um processo de ressignificação e valorização dele como representante do folclore local. Isso se deu a partir das problemáticas levantadas pelos folcloristas modernistas, sejam os de âmbito nacional, sejam os paraense. (SILVA, 2019, p. 39).

O terceiro momento de notoriedade para o carimbó foi a partir de 1970, quando, por

intermédio da Indústria Cultural, o mesmo passa a ganhar espaço nacional, com ampla divulgação nos meios de comunicação de massa (rádio e televisão). Conforme destaca Marcello Gabbay (2010, p.3): “Foi principalmente a partir das décadas de 1970 e 80 que o gênero passou a ganhar espaço e legitimidade nas rádios e mídias da capital do Pará”. O cantor Pinduca, conhecido como rei do carimbó do estilo moderno, é um dos principais responsáveis em inserir esse estilo no cenário nacional. Ele incorporou ao carimbó outros elementos, como instrumentos metalizados e de percussão; estilizou as apresentações de carimbó em formato de *shows*, para atender a um determinado público, criando também novos ritmos musicais a partir do mesmo, como o *sirimbo* (mistura de siriá com carimbó).

O carimbó passa a ser ressignificado, buscando atender as exigências de um novo público, influenciado pela Indústria Cultural. No entanto, grandes debates são travados até os dias atuais em torno do carimbó com estilo mais “tradicional” e o carimbó com estilo mais “moderno”, sendo que o primeiro busca guardar a sua originalidade, em relação à forma de tocar e dançar, aos diferentes instrumentos musicais utilizados, na maneira de socialização realizada durante as vivências. Já o segundo foi se modificando, de modo a atender a uma determinada demanda cultural, inserindo novos elementos. Todavia, essas mudanças demonstraram que as manifestações culturais, assim como a sociedade, são dinâmicas e sofrem influências e transformações com o tempo. Porém, o carimbó do gênero *pau e corda* se mantém vivo, principalmente na região nordeste do Pará, por um processo de resistência.

O quarto momento importante do carimbó foi o processo de Patrimonialização (IPHAN, 2013), em que os carimbozeiros com a sociedade civil buscaram reafirmar a própria identidade e memória social. No ano de 2008, as associações culturais: *Irmandade de Carimbó de São Benedito*, da cidade de Santarém Novo; e os grupos *Raízes da Terra*, *Japiim* e *Uirapuru*, do município de Marapanim, oficializaram o Registro de Carimbó, junto ao IPHAN. É importante destacar a importância desses grupos, pertencentes à região nordeste do Pará, e que se identificaram como representantes do gênero de carimbó pau e corda.

O mestre Manoel, da cidade de Marapanim, é integrante do *Grupo de Carimbó Uirapuru* e esteve envolvido ativamente em todo o processo de reconhecimento do carimbó como patrimônio cultural brasileiro. Atualmente, é o representante de todos os carimbozeiros do estado do Pará, participando de vários eventos nacionais, representando o carimbó em diversos congressos, seminários e encontros de carimbozeiros. Esse mestre criou uma escola de carimbó que busca ensinar crianças e jovens a tocar, dançar, fabricar instrumentos musicais, transmitindo, dessa forma, o legado às futuras gerações, de modo que essa tradição cultural seja salvaguardada. Durante a entrevista, ele falou das mudanças observadas por ele no carimbó,

destacando as conquistas realizadas, durante a Campanha do Carimbó, bem como as dificuldades enfrentadas por eles.

Olha, na época da mudança, durante dez anos, a gente passou no carimbó, quando a gente fez a campanha do carimbó. Passando por todos os municípios, por todos os municípios que existia carimbó, a campanha passou. E, por todas essas mudanças aí, que a gente fez esse percurso, foi tendo uma conversa com os mestres. A primeira mudança que teve, foi unir todos os mestres, e todos os grupos. Chegar a um consenso, de que o carimbó é uma família. Essa foi a primeira mudança, foi difícil. Porque um dizia que o grupo dele é melhor do que ele; e um cantava melhor do que ele; e o outro tocava melhor do que o outro. Hoje não existe mais isso, existe o respeito. Onde eu chego, onde todo mundo chega, todo mundo come no mesmo prato, na mesma casa, existe um amor, uma união, porque a gente procura unir, a primeira mudança que teve. A segunda mudança que teve, foi a questão de buscar o registro e o conhecimento das pessoas. Muitas pessoas são reconhecidas pelo trabalho, pela divulgação, de dizer que o carimbó hoje, ele é patrimônio, mas foi um trabalho muito árduo. Então para gente fazer isso, tivemos que unir todo mundo, botar na cabeça, abrir a cabeça de todo mundo assim, e dizer que é isso aqui que nós queremos, para todo mundo, não é um melhor do que o outro, pois temos vários. E hoje, a outra mudança foi que hoje está surgindo grupo para todo canto, acreditando que o Carimbó tem um potencial muito forte (informação verbal⁷⁹).

Em sua narrativa, ele enfatiza o trabalho árduo enfrentado pelos mestres e pelo grupo de pesquisadores que encabeçaram esse projeto. Primeiramente, ele destaca se tratar de um processo que exige tempo para ser pesquisado, para que as memórias, as pistas e os rastros sejam de fato investigados, no sentido de que, só assim, haja o reconhecimento. Esse processo teve início em 2005 e só foi reconhecido em 2014, portanto, praticamente um período de cerca de dez anos de trajetória. Outro ponto importante destacado por ele diz respeito ao grande número de municípios percorridos, sendo imprescindível realizar um trajeto nas regiões em que o carimbó era realizado, pela escassez de fontes escritas.

Segundo o Dossiê do IPHAN (2013, p.19), foi preciso um plano ou um mapeamento geográfico e cultural dessas regiões, devido à grande dimensão territorial do estado do Pará. Nesse mapeamento, foram eleitas as cidades com maior incidência dessa manifestação cultural, sendo percorridos, portanto, 32 Municípios e 107 localidades. Segundo a entrevista com mestre Manoel, todo esse percurso trouxe como vantagem alguns pontos positivos, como a conscientização e a importância de uma memória social que afirmasse a identidade dos carimbozeiros, trazendo, posteriormente, a unidade entre os grupos, os quais ele denomina “família”. Um dos problemas apresentados, ainda segundo ele, foram as disputas e conflitos entre os grupos de carimbozeiros, que competiam entre si, pois, mesmo que de formas isoladas, apresentavam um sentimento de superioridade em relação aos outros.

Na verdade, observou-se que o carimbó não é único, ele é dançado, brincado, tocado de

⁷⁹ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane L. da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

diversas maneiras, porém ele é, em simultâneo, múltiplo e singular. Isso quer dizer que existem algumas especificações que torna os tipos semelhantes entre si, mas é nas diferenças, nos modos de fazer e de se expressar que alguns grupos se consideravam superiores aos outros. O mestre destaca a importância do registro do carimbó como patrimônio que, por meio dele, houve o reconhecimento dos grupos e dos mestres, valorizando essa manifestação cultural e, dessa forma, ampliando o número de grupos musicais.

O Dossiê do Carimbó, realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), é um importante documento, tratando-se do resultado da pesquisa realizada, acerca do carimbó. O seu processo de desenvolvimento ocorreu durante os anos de 2008 a 2013. Por conta da grande extensão territorial do estado do Pará, as localidades visitadas foram divididas em mesorregiões, sendo elas: nordeste paraense, metropolitana de Belém, Marajó e áreas de ampla incidência histórica.

Essas regiões abrigam grande número de mestres e carimbozeiros, sendo, também, referências em celebrações e festividades. Esse trabalho contou com a participação de vários pesquisadores, de diversas áreas do conhecimento, sendo realizada uma pesquisa bibliográfica e de campo, com diversos registros audiovisuais. O carimbó é uma manifestação cultural complexa, por apresentar variadas especificidades e diferentes formas de expressão. No entanto, elas não podem ser analisadas de formas isoladas, pois são complementares.

Este dossiê procurou condensar os diversos contextos específicos da forma de expressão carimbó, entre eles a musicalidade, a ludicidade, a religiosidade, as práticas socioculturais, os espaços referenciais, além dos saberes relacionados a outros bens culturais associados. A confluência entre as análises empíricas e teóricas engendrou a elaboração de temas e categorias sobre o objeto pesquisado que substanciaram a maneira pela qual as estratégias de apresentação da referida manifestação foram construídas, buscando-se contemplar o conjunto de suas especificidades, porém, tentando manter a coerência totalizante que faz do carimbó um complexo lúdico, estético e artístico que transita entre as formas de expressão, celebrações, saberes e lugares (re)produzidos a partir do universo material e simbólico de seus produtores. (IPHAN, 2013, p.20).

Durante o processo de Salvaguarda do Carimbó, realizado pelo IPHAN, os mestres e carimbozeiros apontaram o quase desaparecimento da flauta no cenário do carimbó, pois havia poucos músicos que tocavam esse instrumento de sopro, bem como a rara confecção do mesmo pelos artesãos. Esse levantamento também foi evidenciado pela autora, durante a pesquisa de campo. No *Festival Folclórico de Curuçá*, em julho de 2019, assistiu-se a diversas apresentações de diferentes grupos de carimbó, porém, não foi percebida a presença do músico flautista. Em Fortalezinha, o grupo que participou da pesquisa, *Filhos de Maiandeuá*, também não possui nenhum tocador de flauta. Durante a entrevista em Marapanim, o mestre Manoel apontou a ausência desses músicos no carimbó.

Então assim, a escola busca formar pessoas capacitadas, e levar o carimbó, dá continuidade no processo do carimbó, não só no Uirapuru, mas sim, nos outros grupos. Porque a maior dificuldade que encontra no carimbó, na região, são os músicos, de sopro, e músico de banjo. Músico de banjo até que tem muitos, mas de sopro, tem bem poucos que tocam carimbó, inclusive a flauta. A flauta, tem uns que tocam sax, mas a flauta, ela é, praticamente, bem poucas pessoas que tocam flauta no carimbó (informação verbal⁸⁰).

Mestre Manoel aponta a carência de músicos flautistas, no entanto, destaca a importância da escola de carimbó na formação de novos músicos que darão continuidade à tradição. A Escola de Carimbó Uirapuru Mirim (Figura 30) foi criada por ele e pelo mestre Ninito; nela, participam crianças e adolescentes que são inseridos no universo do carimbó, aprendendo a tocar e fabricar os instrumentos musicais, além de outros conhecimentos, objetivando a proteção desse bem cultural.

FIGURA 30: ESCOLA DE CARIMBÓ UIRAPURU MIRIM - MARAPANIM/PA.



Fonte: Facebook Uirapuru Marapanim⁸¹.

A fabricação das flautas, de modo artesanal, era cada vez mais escassa, pois havia uma baixa procura pelo instrumento, bem como a falta de músicos de sopro, fatores que contribuíram para o quase desaparecimento, sendo necessárias medidas emergenciais para a preservação desses saberes e práticas. Mesmo que um bem intangível seja reconhecido como patrimônio cultural, ele pode desaparecer, se não houver prosseguimento em sua ação, por esse motivo é imprescindível que os praticantes, o poder público (Estado) e a sociedade adotem medidas de proteção para que aquele bem cultural não acabe.

A flauta artesanal utilizada nas apresentações dos grupos de carimbó tem uma sonoridade peculiar e cada artesão possui um estilo (ou técnica) de confeccioná-la. Porém, é cada vez mais raro o seu uso devido, entre outros fatores, à introdução da

⁸⁰ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

⁸¹ Disponível: <https://www.facebook.com/uirapurumarapanim.pa/> Acesso:11/08/2020.

flauta industrializada por músicos advindos das bandas municipais. Os poucos artesões que ainda detém o saber da confecção deste instrumento, normalmente já não o fazem devido ao fato de cada um possuir a sua própria flauta e fazer apenas a sua manutenção. Outro motivo é a baixa procura pelo instrumento, já que não há formação de novos flautistas a partir do ensinamento das técnicas musicais de mestres músicos e artesões de flauta artesanal. Dos mais de 100 (cem) grupos de Carimbó da microrregião do Salgado Paraense, composto por 11 (onze) municípios, foram identificados pelo INRC/Carimbó apenas 4 (quatro) flautistas que ainda produzem e tocam a flauta tradicional. (IPHAN, 2013, p.116).

Para garantir, às futuras gerações, a continuidade desse artefato de sopro, em 2010 foi desenvolvido e implementado um projeto de salvaguarda da flauta artesanal, denominado *Sopro do Carimbó – A Musicalidade da Flauta Artesanal*, pelo IPHAN, em co-participação com o Instituto de Artes do Pará (IAP), sendo, esse, um projeto de valorização cultural e de transmissão de conhecimentos.

Em sua efetivação, foram realizadas as seguintes etapas: pesquisa e registro dos mestres flautistas de carimbó; encontros desses mestres com outros profissionais (especialistas no estudo da flauta e produção audiovisual); investigação memorial desses mestres, por intermédio de conversas com os representantes do IPHAN; elaboração de um documento político e cultural, que é um memorial da flauta artesanal; criação de um laboratório de confecção de flauta artesanal, em que participaram 25 aprendizes, ministrado na cidade de Marudá-PA, que fica na região do Salgado; e um *Encontro dos Mestres Flautistas*, que contou com troca de experiências e vivência do carimbó. Considerou-se, portanto, a importância de ações concretas e emergenciais de salvaguarda, para ocorrer a valorização dessa tradição cultural, bem como dos detentores de determinado ofício.

A Ação de Salvaguarda da Flauta Artesanal do Carimbó, intitulada “Sopro do Carimbó – A Musicalidade da Flauta Artesanal” foi realizada na região do Salgado Paraense, no período de agosto a novembro de 2010, pela Superintendência do Iphan no Pará em parceria com o Instituto de Artes do Pará (IAP), numa tentativa de viabilizar o estímulo e a transmissão de conhecimento de mestres tocadores e fazedores de flautas artesanais do carimbó. (Ibid., p. 115).

Para que determinada manifestação cultural possa resistir e se manter viva faz-se necessário que resista ao tempo, sendo transmitida por gerações; que se proponham medidas de conscientização da sua importância, mesmo que haja desinteresse por parte do poder público; a ocorrência de um sentimento de pertencimento ao grupo, valorizando aquilo que se considere “seu”; e que se desenvolva um caráter pedagógico na transmissão dos conhecimentos. A memória e a identidade social vão escavando o próprio espaço. O carimbó não se constituiu, enquanto Patrimônio Cultural Brasileiro (Figura 31) de forma harmoniosa, visto que foi preciso maior unidade e mobilização entre os carimbozeiros e sociedade civil. Considera-se, portanto, que a memória possui um importante papel na oficialização de um determinado bem cultural.

FIGURA 31: ANÚNCIO DO CARIMBÓ PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO.



Fonte: Lorena Mendes, Belém-PA.

Essa foto registrada por Lorena Alves Mendes (2015, p.60), em sua dissertação *Nós Queremos: o Carimbó e sua Campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro*, remete a um momento histórico tão aguardado pelos mestres carimbozeiros, alguns intelectuais e simpatizantes do Carimbó que, durante anos, empenharam-se em prol do reconhecimento dessa tradição cultural, representando, assim, a identidade do povo paraense. Por esse motivo, esse momento histórico foi aguardado com uma grande festa, no dia 11 de setembro de 2014, quando o carimbó foi reconhecido como *Patrimônio Cultural Brasileiro*.

2.4 A MEMÓRIA DOS MESTRES DE CARIMBÓ E A IDENTIDADE CULTURAL PARAENSE

Alguns questionamentos foram sendo suscitados durante a pesquisa de campo, tais como: quem são esses mestres e mestras de carimbó, e a qual grupo social pertencem? Como adquiriram e como transmitem esses saberes culturais? Qual o significado do carimbó para a vida deles? Paul Connerton (1999), em sua obra *Como as Sociedades Recordam*, estabelece uma discussão acerca da Memória Social, apontando a importância da história de vida de pessoas simples que, por muitos anos, foram ignoradas ou até mesmo silenciadas. São, portanto, memórias e histórias de vidas de pessoas comuns, sem prestígio social, sem fortunas, sem reconhecimentos políticos, mas que têm muito a dizer, pois são portadoras de grande saber cultural.

No carimbó, grande parte dos mestres (as) e carimbozeiros (as) são pessoas do povo, que exercem funções com baixa remuneração. Em relação à escolarização, um número significativo nunca frequentou uma universidade, cursando apenas os anos iniciais em alguma

escola, e ainda há os que não possuem escolarização alguma. Boa parte desses mestres (as) carimbozeiros (as), jamais cursaram uma escola de música, de dança, nem mesmo escolas de ofício, no entanto essas pessoas desempenham diversas funções no carimbó, desempenhando diversos rituais e ofícios, continuando assim o legado do carimbó.

Esse saber foi apreendido na própria vivência com o carimbó, sendo repassado por gerações. A história oral passou a ouvir esses sujeitos que, durante muito tempo, foram silenciados. Dessa forma, foi dada voz a esses grupos, ouvindo suas memórias e histórias, reconhecendo a importância da sua identidade cultural, percebendo que a História não é feita somente por grandes heróis, mas por pescadores, donas de casa, agricultores, pedreiros, carimbozeiros. Todos os seres humanos possuem uma história e, ao ouvir esses sujeitos, olha-se para o passado, a partir de uma nova perspectiva histórica.

Consideremos, por outro lado, o caso das histórias de vida. Afinal a maioria das pessoas não pertence às elites dirigentes, nem vive a história das suas próprias vidas principalmente no contexto de vida dessas mesmas elites. Há algum tempo, uma geração de historiadores, nomeadamente socialistas, viram na prática da história oral a possibilidade de salvarem do silêncio a história e a cultura dos grupos subordinados. As histórias orais procuram dar voz àquilo que, de outro modo, permaneceria mudo, ainda que não ficasse sem vestígios através da reconstituição das histórias de vida individuais. Mas pensar o conceito de história de vida é já abordar a matéria com um quadro mental prévio e, assim, sucede que, por vezes, a linha de inquirição adaptada pelos historiadores orais estorva a concretização dos seus intuitos. Os historiadores orais relatam frequentemente a ocorrência de um tipo característico de dificuldade no início das suas conversas. O entrevistado hesita e fica silencioso, protesta que nada há a contar que o entrevistador já não saiba. (CONNERTON, 1999, p.22).

Os mestres entrevistados são pessoas comuns que, não consideram de grande importância suas narrativas, pois o seu saber faz parte de seu cotidiano, da sua cultura, da sua vivência diária. Por esse motivo, às vezes, sentem-se tímidos em relatar suas histórias de vida. Durante o primeiro contato, com os mestres de carimbó, percebeu-se que foram diferentes as reações desses entrevistados, sendo que dois deles ficaram surpresos, sentindo-se importantes e, com isso, participaram de toda a pesquisa com enorme satisfação e com muito empenho, a ponto de se desenvolver uma relação amistosa. Já outro mestre, inicialmente, recebeu a pesquisa com receio, mostrando um pouco de desconfiança em participar dela, porém, ao perceber a postura ética da autora, passou a envolver-se com entusiasmo, relatando, inclusive, o real motivo da desconfiança inicial.

Apesar de já ter uma definição e escolha dos três mestres participantes da pesquisa de campo, houve, por parte da pesquisadora, um interesse particular em entrevistar um mestre de carimbó, morador da Ilha de Maiandeuá: Vila de Camboinha, mesmo diante de uma enorme dificuldade de chegar a esse lugar, devido ao isolamento e à escassez de transporte. Fez-se contato com ele, indo até a sua residência, mas ele se recusou a participar da pesquisa.

Foram entrevistados três mestres de diferentes localidades, conforme citado anteriormente, todos atendiam aos padrões estabelecidos no projeto de pesquisa, sendo esses os seguintes critérios: o reconhecimento como mestres pelo grupo de carimbozeiros e pela comunidade local; serem moradores da região nordeste do Pará, também conhecida como região do Salgado; fazerem parte do carimbó *pau e corda*. Outro fator que merece destaque é a diferença entre eles, no modo de ser, de pensar, de agir, de tocar, de perceber o carimbó, pois, apesar de pertencerem ao Carimbó pau e corda, possuem peculiaridades que os torna únicos na sua forma de pensar e perceber o outro, mesmo que partilhem de uma memória e de uma identidade social. Desse modo, Connerton (1999, p.2) destaca que “A narrativa de uma vida faz parte de um conjunto de narrativas que se interligam, está incrustada na história dos grupos a partir dos quais os indivíduos adquirem a sua identidade”.

Ao ouvir individualmente os mestres, percebeu-se que se trata de histórias de vida diferenciadas entre si, retratando, assim, a memória individual deles, porém essas memórias convergem em pontos em comum, identificando, dessa forma, a memória social. Esta, segundo Maurice Halbwachs (1990), gera um sentimento de pertencimento ao grupo, ela cria uma “comunidade afetiva” em torno de recordações. Essa seleção individual e social é demarcada pelos entrevistados, a partir de uma seleção de eventos considerados, por eles, importantes para o grupo; com escolha de nomes de personagens que foram significativos. A partir disso, considerou-se que a memória de pessoas comuns não segue uma sequência cronológica, com datas precisas, acontecimentos demarcados com o tempo, mas ela se dá de forma cíclica, ela é narrada, a partir de uma seleção de vivências pessoais ou sociais, apresentando alguns lapsos ou lacunas temporais, conforme destaca Connerton (1999).

Para se reconhecer a existência de uma cultura dos grupos subordinados é essencial vermos que se trata de uma cultura em que as histórias de vida dos seus membros têm um ritmo diferente, não sendo esse ritmo estabelecido pela intervenção individual no funcionamento das instituições dominantes. Quando os historiadores orais ouvem com atenção aquilo que os seus informantes têm para dizer descobrem uma percepção do tempo que não é linear, mas cíclica. A vida do entrevistado não é um *curriculum vitae*, mas uma série de ciclos. O ciclo básico é o dia, depois a semana, o mês, a estação, o ano, a geração. O sucesso notável que a obra *Working*, de Studs Terkel, teve nos Estados Unidos deve-se, sem dúvida, ao facto de fazer justiça a esta forma cíclica alternativa, podendo ser lida simultaneamente como epopéia popular e como pesquisa social. Eis aqui uma forma narrativa diferente, uma estruturação diferente de memórias socialmente determinadas. (Ibid., p.22).

Reconhecendo a importância da história de vida desses mestres e mestras de carimbó, registrou-se aqui um pouco do que foi observado da personalidade, da entrevista e dos aspectos da identidade cultural de cada um deles. O primeiro entrevistado foi o mestre Moacir Modesto Teixeira (Figura 32), morador do município de Maracanã, da Ilha de Maiandeuá -Vila de

Fortalezinha. Durante a entrevista, ele estava com 54 anos, funcionário público da área da saúde, exercendo a profissão de agente comunitário, sendo também pescador, músico e artesão. O contato com ele se deu da seguinte forma: a autora falou da pesquisa para uma amiga, que tinha vindo do Pará para morar em Goiânia-GO, ela relatou ter um tio que era mestre de carimbó e que morava na Ilha de Maiandeuá: Vila de Fortalezinha. Como a pesquisadora não conhecia nenhum mestre de carimbó da região nordeste do Pará, ficou muito interessada em entrevistá-lo como parte da pesquisa.

FIGURA 32: MESTRE MOACIR MODESTO TEIXEIRA E SEU ARTESANATO.



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

Fez-se o contato com esse mestre via *Facebook*, apresentando a pesquisa, e uma breve sondagem, para ver se ele atendia aos critérios estabelecidos. Ele ficou surpreso e se prontificou em participar da pesquisa, juntamente com o seu grupo de carimbó *Filhos de Maiandeuá*. Dessa forma, o primeiro contato pessoal, entre pesquisadora e pesquisado, ocorreu no dia onze de julho de dois mil e dezenove. Para facilitar o deslocamento nessas regiões, foi feita opção por viajar de carro, saindo de Aparecida de Goiânia – GO, com destino ao Pará; uma viagem longa e cansativa, com cerca de 2.000 km para chegar ao destino. Durante duas viagens, na pesquisa de campo, a autora foi acompanhada de seu filho, Guilherme Lobão Rosa, que a auxiliou nesse trabalho, como guia dessa região, pois havia plena consciência da dificuldade que encontraria em chegar até esses mestres, por serem lugares afastados e de difícil acesso.

Ao chegar ali, a autora não tinha o endereço de nenhum deles, mas a localidade e o nome foram suficientes para encontrá-los, por serem pessoas conhecidas por todos da região onde moram. Não havia a menor ideia de como era a Vila de Fortalezinha, nem como vivia o mestre e nem mesmo onde encontrá-lo. O acesso a esse lugar é muito complicado, pois é uma longa distância percorrida por estrada de chão, tendo ainda que enfrentar uma travessia de pequenos barcos de pesca, movidos a motor e, depois, percorrer um bom trecho a pé, visto que a ilha é uma área de proteção ambiental, sendo proibido o uso de qualquer veículo motorizado.

Além de todos esses fatores, a comunicação via telefone e aparelho celular, nesse lugar, é limitada, pois o sinal é fraco e, na maioria das vezes, não funciona. Dessa forma, a única opção, para ter um primeiro contato com o mestre, foi via “boca a boca”, indo diretamente para a ilha e perguntando onde ele morava. Apesar de cansativo, não foi difícil encontrá-lo, pois o mesmo é conhecido por todos no pequeno vilarejo.

O Mestre Moacir é um homem comum, bastante popular, alegre, gentil, participativo, dinâmico e muito respeitado por todos na região. Orgulha-se de ser carimbozeiro e criou um grupo de carimbó chamado *Filhos de Maiandeuá*. Fazem parte desse grupo alguns amigos, moradores da Ilha, e todos os integrantes trabalham paralelamente, desempenhando diversas atividades profissionais, como: pescadores, artesãos, construtores de casas naturais (bio-construção), e o proprietário da Casa do Carimbó. A relação estabelecida entre o grupo de carimbó e o mestre é de enorme respeito, além de grande amizade. Eles já têm um CD, gravado em 2018, chamado *Carimbó Frenético – Filhos de Maiandeuá*, e já se apresentam em algumas cidades, nos bares e casas de *shows*, porém afirmam que a grande dificuldade de divulgação do seu trabalho é o fator financeiro, pois o cachê pago nas apresentações nem sempre é suficiente, para arcar com as despesas de locomoção do grupo.

Mestre Moacir é muito respeitado como carimbozeiro, recebeu o título de mestre durante a Campanha do Carimbó e também é reconhecido pela comunidade local, pelo seu próprio grupo de carimbó, bem como por outros grupos de carimbó. Observou-se esse reconhecimento por parte da população, durante as caminhadas, enquanto ele ia mostrando a ilha e alguns lugares específicos, como: o posto de saúde onde ele trabalhava, o ponto turístico de Fortalezinha (uma pequena praça de frente para o mar), a casa do carimbó, alguns pequenos comércios. Nesse trajeto, ele foi parado pela população por várias vezes, pessoas de todas as idades, sendo esse um fato relatado no Caderno de Campo, pois a primeira impressão, durante essa caminhada, foi a percepção do respeito e consideração que a população local tinha por ele.

No caminho, ele foi nos mostrando a vila, a praia, e em vários momentos da caminhada ele era parado por crianças, mulheres, homens, jovens, e todos o chamavam de Mestre ou Mestre Moacir. Um homem bem conhecido e respeitado como mestre. Três crianças o chamaram de mestre, o abraçaram, pegaram o artesanato de sua mão, admiraram e devolveram. Ele nos apresentou para diversas pessoas que o pararam no caminho. Um grupo de jovens o chamaram e pediram que ele atravessasse a noite para Algodual, para cantar e tocar com eles. Pois hoje a noite eles se reuniam na Ilha de Algodual e queriam muito sua presença. Ele disse que talvez iria. Foi parado por dois surfistas que também o chamaram de mestre, e conversaram um pouco. No caminho fomos interrompidos por vários momentos, como se todos quisessem conversar com ele, aparentando ser uma pessoa bem querida e respeitada na ilha (Caderno de Campo⁸²).

⁸² Caderno de Campo da pesquisa, acervo da autora, Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, 11/07/2019.

Mestre Moacir é morador desta vila desde o nascimento, conforme ele mesmo destaca na entrevista “Eu já moro a 54 anos, desde que nasci, eu já moro aqui, estou enraizando, já estou enraizado, estou vivendo aqui. Aqui é a minha ilha, o meu aconchego⁸³”. Ele enfatiza que foi reconhecido como mestre, a partir da *Campanha do Carimbó*, em 2005. Considera-se carimbozeiro desde sua infância, quando foi inserido nessa manifestação cultural, passando a observar e admirar os mestres de carimbó de sua época, vindo desse período o desejo por tornar-se um músico carimbozeiro.

Desse modo, salientam-se alguns pontos determinantes que contribuíram para a sua identidade cultural, tais como: a sua inserção no universo do carimbó desde criança e a continuidade no mesmo, sendo reconhecido e se identificando como carimbozeiro; atribui valor à sua cultura, transmitindo os seus conhecimentos, de forma a garantir que ela se prolongue com o tempo; participou da campanha do carimbó; criou um grupo de carimbó; divulga o mesmo, através de vivências e apresentações de carimbó em vários lugares, sendo que boa parte delas não é remunerada. Ele com o seu grupo são chamados para tocar e cantar na capital paraense (Belém), em alguns lugares em cidades vizinhas, na Ilha de Algodal e no Barracão de carimbó. Em algumas localidades, eles recebem pequenos cachês, mas quando tocam na ilha é voluntariamente. Essa manifestação cultural faz parte do seu cotidiano, considerada diversão e lazer.

Em relação ao carimbó, o mestre possui uma visão naturalista, percebida na poesia de suas composições, pelo enaltecimento da natureza que, segundo ele, a própria natureza é a sua fonte de inspiração. “[...] porque é assim, é de ouvido mesmo, isso aqui foi uma aprendizagem que a natureza me deu, para mim poder cantar as músicas e fazer as composições. Não aprendi com ninguém, aprendi naturalmente, então, é dessa forma que eu faço as composições” (TEIXEIRA, 2020)⁸⁴. Nasceu e viveu durante toda a sua vida nessa ilha, cercada de natureza, um lugar calmo e tranquilo. Nativo desse lugar, tem orgulho e se sente feliz em viver ali e, como pescador, retira do mar um pouco do alimento para a sua subsistência, o contato diário com a natureza lhe proporciona um olhar apaixonado e poético.

Outro ponto que se destaca aqui é a maneira como ele enxerga o processo educativo no carimbó. Segundo o mestre, o aprendizado se dá naturalmente, por meio da observação e do desejo que a criança sente de tocar e dançar carimbó. Em diversos momentos de sua narrativa,

⁸³ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandua: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

⁸⁴ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandua: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

ele diz que as crianças se aproximam deles (grupo de carimbó) quando estão tocando e, assim, vão aprendendo essa manifestação cultural. A própria ilha contribui para essa visão naturalista, por ser uma reserva ambiental, sem fábricas, sem automóveis, sem o estresse cotidiano da cidade grande. Fortalezinha (Figuras 33 e 34) possui apenas algumas pousadas, pequenos bares que vendem comida, uma padaria, um posto de saúde, coisas básicas para uma vida em total contato com a natureza. Boa parte da alimentação dos moradores é retirada da própria ilha. Por ser uma vila pacata e tranquila, o carimbó representa para os moradores desse lugar uma espécie de lazer, ele acontece de maneira imprevisível, realizado no barracão do carimbó, nas areias da praia, nos bares dos amigos e no centro da cidade. Sem programação, basta a vontade, eles começam a tocar e a vivência segue até o amanhecer.

FIGURA 33: PRAÇA PRINCIPAL DE FORTALEZINHA/PA.



Fonte: Acervo da autora (jul. 2019).

FIGURA 34: RUA DE FORTALEZINHA/PA.



Fonte: Acervo da autora (jul. 2019).

A Ilha de Maiandeuá é composta por quatro vilas: Algodual, Fortalezinha, Mocooca e Camboinha, para deslocar-se de um lugar a outro, só por trilhas no mato (a pé, carroça) ou por

pequenas embarcações (Figura 35). Nesta ilha, existem vários grupos de carimbozeiros do gênero pau e corda, e eles sempre estão juntos, tocando e realizando vivências. Há, portanto, uma grande troca de experiência entre eles, um sentimento de irmandade. Notou-se que entre esses grupos observados na ilha, havia um ajuntamento, em certos momentos, apoiando-os mutuamente, tendo o carimbó como um bem único e que deve ser partilhado entre todos. Não houve percepção de sentimento de divisão ou competitividade entre os carimbozeiros da ilha, mas sim um sentimento de irmandade. No início houve muita dificuldade para identificar quem realmente era integrante oficial do grupo de carimbó *Filhos de Maiandeuá*, pois, durante as rodas de carimbó, eles (integrantes do grupo, moradores carimbozeiros da ilha) se revezavam sem parar. Eles sabem exatamente a que grupo pertencem, mas, sempre que convidados para as rodas de carimbó, eles trocam de instrumentos e se ajudam para que a vivência aconteça durante toda a noite, pois, para eles, o carimbó é de todos.

FIGURA 35: TRAVESSIA DE BARCOS PARA FORTALEZINHA.



Fonte: Acervo da autora (jul. 2019).

Os carimbozeiros dessa região possuem uma identidade bem marcante e orgulham-se dela. A identidade paraense refere-se a tudo que eles consideram “seu”, que trazem suas características, o jeito de ser, de fazer, de se expressar, de comer, de vestir e pensar. Para exemplificar, vários aspectos podem ser destacados: em relação à sua alimentação, tem os alimentos retirados do mar, como o peixe, o caranguejo; as comidas típicas como tacacá, vatapá, maniçoba, pato no tucupi; e outras comidas apreciadas por eles que não podem faltar à mesa, como a farinha da mandioca e de tapioca, o açaí, a pimenta do tucupi, tapioca, a unha de caranguejo e uma grande variedade de sucos da região (taperebá, bacuri, cupuaçu, murici), uma alimentação rica, diversa e bastante apreciada.

Em se tratando dos gostos musicais observados nas escutas de várias rádios, nas festas, nos carros, nas ruas e nas casas das pessoas, percebeu-se que eles valorizam os estilos musicais considerados como pertencentes aos paraenses, sendo eles: carimbó, brega, lambada,

tecnobrega, melody, brega-pop, guitarrada e os famosos sons das grandes aparelhagens, que embalam as festas do Pará. A musicalidade nesse estado é um “caldeirão borbulhando” de ritmos musicais diferenciados, sendo o carimbó a principal matriz rítmica dos gêneros musicais do Pará (GABBAY, 2010, p.2). O mestre Moacir, durante a entrevista, falou acerca do que representa o carimbó para ele, afirmando, assim, ser a identidade do povo paraense e uma cultura ancestral.

Olha, o carimbó para mim, é um reconhecimento cultural do Estado do Pará, essa é a nossa identidade cultural que já vem desde centenas de anos. Eu acredito que já tem mais de 200 anos. Esse carimbó, essa cultura que vem se desenvolvendo cada vez mais, e sendo reconhecido agora, atualmente no nosso Estado como cultura do Pará, a verdadeira cultura do Pará. (informação verbal⁸⁵).

O segundo mestre que participou da pesquisa, foi o mestre Anilo Ferreira de Campos (Figura 36). O primeiro encontro aconteceu de forma inesperada, pois durante a pesquisa de campo, observando e registrando a *Festa Folclórica de Curuçá*, em 14/07/2019, a autora teve a honra de assistir à apresentação desse mestre em um dos palcos montados na praça. Durante a festa, houve o contato com a secretária da cultura, Niltlene Pereira Gomes, que a convidou para sentar-se à mesa com as autoridades e assistir às apresentações da noite. A secretária apresentou o mestre Anilo, falando da importância dele para a cultura local de Curuçá, sendo convidado todos os anos para se apresentar nessa festa. A autora aproveitou o momento e agendou com o mestre um encontro no dia seguinte, em sua residência.

Houve a oportunidade de conhecer trabalho desse mestre, assistindo a sua apresentação, e prestigiando o seu reconhecimento pelas autoridades e sua importância para a população de Curuçá. Ao anotar seu endereço, ele também passou alguns dados (Mestre Anilo, homem baleia, que mora na casa 9 irmãos, à beira-mar). No dia seguinte, perguntando às pessoas que se encontravam pelas ruas da cidade de Curuçá, sobre esses dados, a autora chegou onde ele morava. Um caminho de estrada de chão, cercado de muito verde, sem nenhuma placa ou qualquer coisa que desse a direção; porém, a casa foi identificada com facilidade, pois, realmente, nela tinha escrito “casa dos 9 irmãos” (Figura 36) e era, de fato, à beira-mar, um lugar belo e em total contato com a natureza.

⁸⁵ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

FIGURA 36: MESTRE ANILO FERREIRA DE CAMPOS E SUA ESPOSA (CASA 9 IRMÃOS) CURUÇÁ/PA.



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

A chegada se deu por volta das 9h da manhã, e ele ainda não havia chegado da festa. Sua esposa, Dona Maria nos recebeu, aguardamos ali, no quintal da casa, não demorou muito, ele chegou em um moto-táxi. Destaca-se aqui a esposa do mestre Anilo, uma mulher com nome, memória e história de vida; porém, desde o primeiro contato, ela sempre esteve muito distante, uma mulher muito tímida e sempre calada. Durante os poucos contatos, não houve segurança por parte da autora em entabular uma conversa com ela, pois a mesma não deu abertura ao diálogo. Percebeu-se que se tratava de uma mulher gentil, porém muito tímida, sempre ficava no interior da casa e, algumas vezes, observava de longe. Fica aqui a justificativa de não ter mais informações, pois ela não se abriu a uma conversa, talvez por timidez.

No segundo encontro, em janeiro de 2020, aconteceu a entrevista. Após ser entrevistado, o mestre Anilo cantou algumas de suas composições de carimbó. Nesse momento, sua esposa e o neto, saíram do interior da casa e se sentaram próximo de onde se encontravam o mestre e a pesquisadora, no quintal da casa. O carimbó os aproximou por minutos, pois o mesmo tem essa capacidade de socialização, interação e aprendizado. Ao registrar esse momento, o Mestre Anilo convidou a esposa para tirar algumas fotos, ela aceitou de bom grado, porém, sem conversar. O registro que se tem dela é o fotográfico e a recordação de alguns sorrisos tímidos.

Mestre Anilo é um homem singelo, bastante comunicativo, risonho, bem receptivo, cheio de energia, pois é bastante ativo, cantando, apresentando-se e compondo suas canções de carimbó. No momento da pesquisa, ele estava com 77 anos, aposentado como agricultor. No entanto, gostava de falar das diversas profissões que desempenhou, durante a sua vida, como alfaiate e pescador. Ele também era nativo de Curuçá-PA, em um vilarejo chamado Pindubá.

Mestre Anilo, nesse momento, não fazia parte de nenhum grupo de carimbó, mas

participando no passado, infelizmente, alguns companheiros do seu grupo morreram e ele passou a cantar solo. Ele é um grande compositor, tendo inúmeras canções que narram suas histórias e suas memórias, ele compõe músicas para festas religiosas, apresenta-se durante décadas na *Festa Folclórica de Curuçá*, sendo reconhecido pelas autoridades e pela população desse lugar. Por esse motivo, às vezes, é chamado para compor e se apresentar em festas de candidatos políticos, e até mesmo de aparelhagem de som, demonstrando, assim, a sua influência local.

A sua identidade de carimbozeiro deu-se por toda a sua vivência, pois, desde criança, participava de brincadeiras de carimbó, nas colheitas, nas casas, nas festas. Ele fala sobre vários momentos vivenciados no carimbó e que trazem saudade, pois boa parte das tradições foram sendo modificadas, e a forma de brincar que ele presenciou na juventude não acontece mais. Ele é um mestre muito atuante, portanto um praticante ativo, que reconhece a sua identidade de carimbozeiro. O carimbó, para ele, representa uma manifestação cultural alegre, uma brincadeira, um lazer, que ele lembra desde criança. O mestre fala sobre suas limitações físicas (problema na perna) e de idade, mas, afirma que ainda continua atuante, conforme relata na entrevista, ao falar sobre o que representa o carimbó para ele. “Para mim, [...] é uma cultura, para mim é um lazer, porque eu gosto muito, uma animação. Mesmo velho como eu sou, doente, mas eu sou animado para cantar carimbó⁸⁶”.

O terceiro entrevistado foi o mestre Manoel Agnaldo Farias Pinto (Figura 37), morador da cidade de Marapanim-PA que, durante a pesquisa, tinha 59 anos. O primeiro contato com ele se deu de forma inesperada, durante a pesquisa de campo, seguindo os rastros do carimbó praieiro, houve a decisão de escolher o último mestre entrevistado na cidade de Marapanim, por ser um dos municípios mais atuantes do carimbó pau e corda, e por ser palco de Festivais de Carimbó.

Um desses eventos ocorre sempre no final de novembro, famoso e tradicional nessa região que valoriza e promove a cultura paraense. Outra festa de carimbó que se destaca nesse município é o *ZimbaRimbó* que, em 2019, contou com a sua 7.^a edição, ela assemelha-se à anteriormente citada, tendo levantamento do mastro e apresentações de músicas e danças de carimbó.

⁸⁶ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Curuçá, Pará, 2020. Arquivo MP4.

FIGURA 37: MESTRE MANOEL AGUINALDO FARIAS PINTO NA ESCOLA DE CARIMBÓ UIRAPURU MIRIM.



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

O que chamou bastante a atenção, nessa cidade, é que ela realmente “respira carimbó”, fato esse que pode ser percebido na entrada da mesma, onde pode ser vista a imagem do mestre Lucindo, sendo considerado como um dos grandes nomes do carimbó pau e corda, pescador e morador da cidade de Marapanim. Apesar de já falecido, sua memória e trajetória é prestigiada pela comunidade carimbozeira, por ter sido um grande compositor e praticante dessa manifestação cultural.

No momento em que ocorreu a pesquisa, a autora já tinha conhecimento da fama desses eventos, porém não sabia a data precisa de suas realizações e, ouvindo pelo rádio sobre a famosa festa de Marapanim que aconteceria dia 19 de julho, data em que ela estava em intensa atividade de campo, seguiu para essa cidade, a fim de observar a festa e entrar em contato com o terceiro mestre que participaria da pesquisa. Chegando à cidade, a autora acompanhou a festa, mas percebeu que essa não tinha nada a ver com o carimbó, era um festival tradicional, denominado *Festa do Sol*. Realizou-se na praça central da cidade, com uma enorme estrutura de aparelhagem, apresentações de alguns artistas da terra, desfile de beleza do garoto verão e houve a apresentação da *Miss Gay* do ano. Os moradores informaram que as festas, envolvendo carimbó, ocorriam no final de novembro e início de dezembro. Dessa maneira, infelizmente, não houve a oportunidade de participação, devido às aulas e atividade de trabalho da autora nesse período. O retorno, para finalizar as entrevistas, deu-se em meados de dezembro de 2019, permanecendo até o final de janeiro de 2020.

Apesar do equívoco em relação à festa e, conseqüentemente, uma pequena frustração, a

pesquisadora decidiu permanecer na cidade e continuar nos rastros do carimbó. No dia seguinte, procurando entre os moradores da cidade um mestre de carimbó que fosse bem conhecido e reconhecido no lugar, um grupo de taxistas mostrou a casa de mestre Manoel que, por coincidência, estava em frente ao ponto de táxi. Indo até ele, a autora se apresentou e falou sobre a pesquisa, sendo muito bem recebida e a conversa se alongou por um bom tempo, porém houve a percepção de que ele estava um pouco cismado, mas, após um longo período de conversa, ele demonstrou interesse em participar da pesquisa.

Mestre Manoel falou abertamente sobre o seu receio inicial em participar, alegando que muitos acadêmicos procuram os mestres de carimbó, realizam suas pesquisas e não retornam, para falar sobre o que aconteceu ou em que parte o trabalho acadêmico se encontra. A sua fala possibilitou á autora uma profunda reflexão sobre a postura ética do pesquisador, pois este deve estabelecer com os mestres uma relação de compromisso, consideração e respeito. O pesquisador, deve estar compromissado com a ciência (acadêmico), e com os praticantes dessa manifestação cultural (mestres e carimbozeiros). O retorno do resultado do trabalho acadêmico, para aqueles que participam da pesquisa, é uma das formas de reconhecer a importância deles no processo de produção do conhecimento, visto que os mesmos têm interesse em saber o que dizem e o que escrevem sobre eles, além do conhecimento sobre a manifestação cultural a que pertencem. Os mestres são possuidores de grande saber, saberes, esses, diferenciados dos produzidos nas universidades, são saberes apreendidos durante toda uma vida dedicada à manifestação cultural, que possui outra lógica epistêmica e metodológica, mas de grande profundidade.

Diante desse desabafo, a autora comprometeu-se com ele, e também com os outros entrevistados, a dar o retorno do andamento da pesquisa, sempre que possível, bem como entregar uma cópia da dissertação, em mãos, para cada um dos mestres entrevistados. Em vista disso, eles ficaram muito agradecidos, o que possibilitou desenvolver um excelente trabalho de campo.

A autora se sentiu honrada em ter encontrado o mestre Manoel, e ele ter aceitado participar da pesquisa. Sua identidade de carimbozeiro é bem marcante, com 59 anos, morador desse município desde o nascimento. Inserido no universo do carimbó desde a infância, pois seu pai era músico de carimbó e tocador de viola, um instrumento não visto mais, com facilidade, nessa manifestação cultural. Sua mãe e avó eram devotas de Nossa Senhora da Conceição e ofereciam todos os anos o carimbó, como agradecimento pela lavoura e criação de animais, participando dessa manifestação cultural no seio familiar, gradualmente foi se tornando carimbozeiro.

Atualmente exerce diversas profissões, para adquirir o sustento da sua família, pois justifica que não é possível manter-se apenas do carimbó, sendo por esse motivo, que a maioria dos carimbozeiros desenvolvem várias ocupações paralelas. Além de músico de carimbó, ele é um homem bastante ativo profissionalmente, altamente comprometido com o carimbó, politizado e, além de se reconhecer como carimbozeiro, é difusor e militante em defesa da salvaguarda do carimbó.

Ele reconhece a importância do carimbó, refletindo sobre o seu papel como mestre e mediador cultural, garantindo que essa manifestação continue sendo repassada por gerações. Como exemplo de sua atuação, tanto na difusão quanto na continuidade desse bem imaterial, pode-se destacar a criação da Escola de Carimbó Uirapuru Mirim, que ele fundou no quintal da sua casa, com o Mestre Ninito. Ao perceber que somente pessoas com mais idade participavam do carimbó de Marapanim, ele identificou a necessidade de envolver as crianças e os jovens, pois corria o risco de se perder a tradição, assim que os mais velhos morressem. Diante dessa problemática, ele criou com o mestre Ninito a escola do carimbó, ensinando crianças e jovens a tocar, cantar, dançar e produzir instrumentos musicais.

Outro ponto que merece destaque é o papel ativo do Mestre Manoel durante a *Campanha do Carimbó – Patrimônio Cultural Brasileiro*. O grupo *Uirapuru*, no qual ele atua como músico, foi um dos grupos que solicitou junto ao IPHAN o registro do carimbó. A sua militância em prol do carimbó confirma a sua identidade em conciliar não apenas os saberes apreendidos, mas a sua prática em lutar para que essa tradição continue viva.

Eu fui delegado de Cultura, representando o Norte, também hoje eu sou Presidente da Associação do Carimbó do Estado do Pará, onde representa o Carimbó como Patrimônio Cultural Brasileiro, um dos que estava lá, no IPHAN, e em Brasília para receber o certificado do carimbó como Patrimônio. E hoje eu tenho representado todos os carimbozeiros do Estado do Pará. Hoje eu sou o Presidente do Carimbó da Associação do Estado do Pará, colocaram essa honra nas costas, para ser responsável (informação verbal⁸⁷).

Ele reconhece o importante papel da educação nesse processo, pois durante a entrevista, falou que o carimbó fez com que ele voltasse para os bancos da escola e terminasse o Ensino Fundamental, não prosseguindo os seus estudos por ter sido acometido de uma enfermidade. Mestre Manoel é um homem bastante crítico, politizado, reflexivo e ativo na luta em prol do carimbó. A sua visão em relação a essa manifestação é crítico-reflexiva, pois acredita ser por meio da educação, da transmissão oral dos saberes, da atuação política e das ações concretas que os objetivos são alcançados. Em todo momento, ele ressalta o importante papel da educação

⁸⁷ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

no processo de salvaguarda e patrimonialização bem cultural.

Vim do interior para cá, praticamente não conhecia nada. Prova que foi em 2008 que entrei na escola para estudar. Comecei do zero, em 2008. A primeira série em 2008, 2009, 2010, 2011, eu tirei minha 8ª série. Não fui para o Ensino Médio porque eu adoeci, e quase perco a vida, larguei e não fui mais pra lá, mas, foi o carimbó que me obrigou a estudar (informação verbal⁸⁸).

Ele enfatiza, em suas narrativas, momentos de conquistas no carimbó, tais como: a conquista do registro do carimbó como patrimônio cultural brasileiro; o reconhecimento de muitos mestres; a unidade estabelecida entre eles, vinda por intermédio dessa campanha; a criação da escola do carimbó e um prêmio (Preamar) que recebeu em um projeto cultural; o crescimento do número de carimbozeiros; os jovens sendo inseridos no universo do carimbó, formando novos músicos e dando continuidade à tradição cultural, dentre outras conquistas.

Contudo, ele consegue enxergar alguns obstáculos para a continuidade dessa tradição, citando a falta de políticas públicas dos atuais governantes, pois, com as mudanças governamentais, muitos projetos culturais importantes foram sendo interrompidos. Ele faz referência aos congressos, dos quais diversos mestres de várias manifestações culturais participavam, sendo ali ouvidos e, juntos, deliberavam ações relevantes para o grupo. A partir das mudanças de governo, houve uma diminuição na participação desses representantes na tomada de decisões e, com isso, a falta de incentivos culturais e de ações de valorização.

Ele menciona também o retrocesso sofrido com a extinção do Ministério da Cultura, uma ação do atual presidente Jair Bolsonaro. O mestre declara que toda a luta política em torno do patrimônio, conquistada por um processo árduo, foi se perdendo com as mudanças de governo, que não deram continuidade nas ações de gestões anteriores. Desse modo, ele enfatiza que os governantes devem ter um olhar mais sensível para a cultura, eles devem enxergar o patrimônio como um bem que deve ser guardado para as futuras gerações.

É hoje a gente sabe que a mudança do tempo, a mudança de governo, traz muitas dificuldades para a gente. Antes, quando eu comecei em 2015, tinha vários encontros de cultura popular, tinha em São Paulo, tinha em Brasília, tinha no Rio, tinha em, o último encontro que nós tivemos foi em Serra Talhada. Encontro de cultura popular, representantes de todos os Municípios e dos Estados, e de Cultura Popular. Nós tivemos no sítio do Lampião, a onde eu, [...] fui votado como o mestre, como representante do Norte, delegado (palavra procurada). Foi o último foi lá, aí teve aquela mudança, né. na época era PT-Catalão, Catalão, presidente da cultura, aí quando a Dilma saiu, entrou o Temer, aí já foi mudando, toda aquela coisa, aí já vieram acabando com tudo, acabaram com o Ministério da Cultura, acabaram com o Ministério da Cultura, aí, hoje é o governo que tá aí, né, também já fizeram uma secretaria. Então, todo aquele projeto que nós tínhamos foi acabando. [...] começou em 2005, na época do Lula, no governo do Lula, no PT, que era um projeto em cima da cultura popular, onde os mestres iam discutir os seus direitos, iam discutir a sua cultura popular. Era sentado, era discutido, ia para as planilhas, e a gente ali já formava o comitê deliberativo. E como delegado, como representante, para que a gente pudesse

⁸⁸ Ibid, [janeiro de 2020].

discutir todas aquelas propostas, e aquelas propostas que iam para o governo justamente para ser liberado os recursos para poder manter essa cultura popular. Acabou tudo, como é que agora, as pessoas querem fazer, se naquele tempo, se sentava todos os mestres, o conhecedor da cultura popular, sentava numa mesa, de cada representativa. Era carimbó, era música erudita, eram os (pensando), da cultura África, todos esses tipos de cultura sentavam, tinha as suas etnias, todos discutiam seus direitos, o que queriam para os Municípios, para os Estados, sentavam e discutiam tudinho. [...] Já era difícil, imagine agora que ninguém discute nada, como é que eu vou saber o que você faz, o que você aplica, o que você já aprendeu a fazer, o que você vai passar, não tem condição. (informação verbal⁸⁹).

Mestre Manoel enxerga o carimbó como uma manifestação cultural com potencial transformador, tanto no âmbito social quanto no financeiro, quando ele enfatiza a importância da escola do carimbó na vida das crianças e dos jovens, pois, no momento em que elas se dedicam à música, elas aprendem uma futura profissão, a de se tornarem músicos, podendo dali retirar seu sustento e, assim, evitarem caminhos que os levem às drogas e à prostituição.

Ele fala da importância das famílias nesse processo, pois, além de garantirem a continuidade do carimbó, podem juntos criar ações de sustentabilidade, o que ele define como sendo o fator primordial de salvaguarda de um bem imaterial. No entanto, ele enfatiza a necessidade de reconhecer os grandes mestres, os fazedores dessa manifestação cultural popular tão importante, pois muitos não são valorizados e, às vezes, passam necessidades financeiras e físicas, além de não terem o reconhecimento e a valorização que deveriam. “Todos os mestres que fazem cultura, precisa ter um reconhecimento melhor, ser valorizado, ser reconhecido, e que as pessoas possam olhar para ele assim, com mais carinho, com mais amor, como ser humano⁹⁰”.

Ao ouvir as narrativas dos mestres, nota-se que se trata de memórias pessoais, com característica própria de uma recordação que conta suas histórias individuais. No entanto, essas memórias trazem características e histórias do grupo a que pertencem: por serem carimbozeiros desde a infância, eles contam histórias partilhadas coletivamente por seu grupo e que constituíram, assim, a sua identidade social, sendo essas memórias, em simultâneo, pessoal e social.

Connerton (1999) ressalta três categorias de memórias que são: “Memória Pessoal”, sendo a individual que conta a história de vida do sujeito; a “Memória Cognitiva” trata-se, portanto, de uma memória lógica, (1999, p.101) e a terceira é a “Memória Hábito”, que se refere a uma ação repetitiva, que se tornou habitual, como escovar os dentes, andar de bicicleta, fazer uma oração, dançar, ações corriqueiras que desempenhamos com eficiência sempre que nos é

⁸⁹ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

⁹⁰ Ibid, [janeiro de 2020].

solicitado (1999, p.106). O autor destaca a importância da “Memória Hábito”, mas enfatiza que as outras duas anteriores têm sido investigadas com frequência por estudiosos das diversas áreas do conhecimento, enquanto a “Memória Hábito” tem sido de certa forma desprezada.

Os mestres de carimbó desempenham a “Memória Hábito” com muita naturalidade, pois faz parte da sua vivência. Por estarem em contato com a tradição cultural desde criança, partilham dos mesmos saberes com amigos, parentes e comunidade carimbozeira. O carimbó faz parte do seu dia a dia, visto que esse aprendizado cultural não se deu de forma institucionalizada ou por qualquer espécie de imposição, mas aconteceu pela interação entre os sujeitos e a manifestação cultural, conforme foram descritas nas suas narrativas memoriais.

No momento em que se questiona como e quando eles se tornaram carimbozeiros, obtêm-se respostas diversas, porém todas elas convergem para uma memória em comum. Os três mestres foram inseridos no carimbó desde a infância, seja nas festas realizadas pelos antepassados, durante os mutirões de colheita, seja em suas casas, seja nas das vizinhanças, conforme as recordações do mestre Anilo (Curuçá). Já, com mestre Moacir (Fortalezinha), a inserção no carimbó ocorreu, a partir das vivências na Ilha de Maiandeuá, nas areias da praia, dentro dos barcos, nas festas oferecidas a diversos santos. O mestre Manoel (Marapanim) recorda das promessas que sua avó realizava todos os anos à santa de sua devoção, oferecendo o carimbó como pagamento da promessa e, também, dos momentos em que seguia as pegadas do seu pai que era um músico de carimbó.

Algumas das perguntas feitas aos mestres de carimbó foram: como se deu o seu reconhecimento como mestre de carimbó? Como acontece a formação de novos mestres? Essas questões buscavam esclarecer como se dá o processo de reconhecimento de um mestre carimbó, sendo necessário a vivência e a prática constante com a manifestação cultural.

O mestre de carimbó está inserido na tradição cultural por longos anos, sendo, portanto, um especialista daquele bem cultural. Geralmente ele conhece todas as funções desempenhadas, toca vários instrumentos musicais e conhece todos os rituais presentes. No carimbó, a maioria dos mestres são grandes compositores e músicos, dedicando boa parte da sua vida ao cumprimento de seus papéis nessa manifestação. Dois dos entrevistados receberam oficialmente o título de mestres, durante a *Campanha do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro*, porém, bem antes do início da campanha, já eram reconhecidos como tal pelos carimbozeiros e a comunidade local a qual pertencem, por seus trabalhos desenvolvidos como compositores, músicos e fomentadores dessa manifestação cultural.

Olha, a formação de novos mestres, eu acredito que seja pelo reconhecimento, seja pelo ensinamento, pelo saber dele, pelo desenvolver dele, pelo destaque que ele tem no grupo, no grupo de carimbó. No meu caso, eu já me destaco já, porque eu já faço

as letras, as composições, poesias, e, além disso, eu sei tocar os carimbós, os ritmos, o tambor, as maracas, os milheiros, tudo. Só não de sopro, porque eu não sou mestre de sopro, no banjo eu já arranjo alguma coisa, mas, eu acredito que a formação de mestre, já vem desde aí. A partir do momento em que ele começa a compor, a fazer as letras, criar as letras, mostrar o trabalho dele, aí pode vir o reconhecimento de mestre. Então, eu creio que daqui a um tempo, já vai surgir outros mestres assim dos Filhos de Maiandeuá. Então, outros que vão surgindo numa nova geração, que também de jovens interessados a fazer também a cultura do carimbó, eu creio também que já vem surgindo novos mestres, porque também eu já vi, pessoas também fazendo composições de carimbó. (informação verbal⁹¹).

Mestre Manoel fala da importância da transmissão dos saberes desde criança, para que ela venha a se tornar um mestre com o passar do tempo e com o seu desenvolvimento prático no carimbó. Ele enfatiza que ninguém se intitula mestre, mas que o seu reconhecimento vem da própria comunidade carimbozeira e moradores locais. Ele fala sobre os requisitos temporais para tornar-se um mestre, como tempo e idade mínima de aprofundamento cultural.

Então assim, as coisas que a gente trabalha em cima das crianças aqui, é justamente assim, que essa essência⁹² ela não acaba, e dando continuidade dos saberes, na troca de saberes, da salvaguarda. Porque, eu estou repassando o meu conhecimento, ele vai crescendo, vai aprendendo, quando chegar com 10 anos, 20 anos de aprendiz, ele já vai ser o mestre, é assim que se dá, a criação de um mestre. Ele vem desde criança aprendendo, aí vem a comunidade, e vai reconhecer justamente pelo conhecimento que ele tem, pelo talento que ele tem e desenvolve, aí ele vai se tornar mestre. Um mestre não se faz assim por ele mesmo, tu vens chegar aqui, por exemplo, eu estou tocando aqui, olha aí, ele já é mestre. O mestre é a comunidade que vai reconhecer ele, é a comunidade que vai reconhecer ele como mestre, pelo trabalho que ele desenvolve, é assim que é. Lá quando nós estávamos lá, quando eu era delegado, lá em Brasília, na última reunião, foi votado lá que um mestre, ele tinha que ter pelo menos 50 anos, pelo menos 25 anos de desenvolvimento, na comunidade. (informação verbal⁹³).

Desse modo, compreende-se que são necessários os seguintes fatores: identidade cultural, tempo, idade, reconhecimento, dedicação, talento e envolvimento prático com o bem cultural, para tornar-se um mestre. Em relação às performances, Schechner (2006) destaca que elas são desempenhadas repetidas vezes e nunca da mesma forma. Desse modo, a “Memória Hábito” é percebida no desempenho de uma performance, pois elas acontecem de forma natural, e sempre que solicitada. Para Connerton (1999) os hábitos vão para além das habilidades técnicas, dos exaustivos ensaios, dos intermináveis treinos, por se tornarem tão comuns e naturais, como ler e escrever, evocadas e desempenhadas com fluidez e autenticidade.

Os hábitos são mais do que competências técnicas. Quando pensamos no comportamento habitual em termos de andar, nadar, tricotar e escrever à máquina, temos tendência para pensar nos hábitos como capacidades, competências técnicas de diversos graus de complexidade, que se encontram à nossa disposição mas que

⁹¹ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [janeiro de 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

⁹² O termo empregado *essência*, refere-se ao apego à ancestralidade, em que, busca-se cultivar os ensinamentos culturais dos antepassados (mestres de carimbó).

⁹³ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [janeiro de 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

existem à margem dos nossos gostos ou aversões e carecem de qualquer qualidade de premência, de impulsão, ou de disposição afectiva marcada. Pensamos neles como capacidades que esperam ser chamadas à acção na ocasião apropriada. (CONNERTON, 1999, p.106).

Para exemplificar uma Performance de carimbó, considerando a “memória hábito”, é necessário que se perceba que ela é apreendida por meio da oralidade e práticas culturais, repassada por gerações, portanto a família, a comunidade local e o grupo a que o sujeito pertence exercem um papel fundamental na identidade do brincante.

A autora, durante um bom tempo de sua vida, teve contato com a cultura paraense. Desse modo, já havia presenciado inúmeras apresentações de carimbó em restaurantes, embarcações, *shows*, escolas, sendo que elas sempre chamaram a minha atenção e me atraíram, a ponto de praticar algumas aulas de dança amazônica (lundu e carimbó). Sua relação com essa manifestação cultural era de uma simples admiradora. Por essa razão, só consegui de fato enxergar o carimbó de maneira diferente, em uma apresentação de um grupo na Ilha de Maiandeuá, percebendo algo diferenciado naquela performance. O grupo, mesmo não tendo um palco apropriado, um público esperando nem dançarinos com indumentárias, mostrou ser uma performance diferenciada, seja na “força ancestral”, podendo sentir a energia e do grupo, seja nessa apresentação inesperada e realizada por músicos e brincantes de carimbó, nativos da ilha, que tinham o carimbó como parte do seu cotidiano.

Naquele momento, não havia apropriação de nenhum conhecimento, acerca das Performances Culturais, porém houve a clara percepção daquela apresentação, diferenciando-a das demais já assistidas. Aqueles músicos carimbozeiros tocavam com tanta intensidade, que se podia perceber, na posição dos seus corpos, a fluidez e a vivacidade com que cantavam e tocavam seus instrumentos, transmitindo, assim, aos espectadores a emoção com que executavam, empolgando a todos que por ali passavam. Desse modo, Connerton (1999, p.109) afirma que “O hábito é um conhecimento e uma memória existente nas mãos e no corpo. Ao cultivarmos o hábito, é o nosso corpo que compreende”.

Por um processo comparativo, acerca das apresentações de carimbó já assistidas, notou-se que a diferença estava no hábito, pois as outras eram bem ensaiadas, bem executadas, com local e indumentárias específicas, além de um público que aguardava por aquele momento. Tratava-se de performances realizadas por profissionais treinados e por grupos parafolclóricos⁹⁴ que, mesmo em se tratando de belas apresentações, às vezes consideradas perfeitas, não

⁹⁴ Os grupos parafolclóricos, são formados por pessoas que interpretam, ensaiam e apresentam determinada performance de um grupo folclórico. Eles não são se constituem como um grupo folclórico original, mas observam e aprendem as características daquele para apresentar-se a um determinado público.

conseguiam transmitir tanta energia. Aquele grupo tinha o carimbó como habitual e, mesmo sem ensaios, sem estrutura, eles transmitiam grande “energia”, de maneira simples e “genuína”.

Durante a pesquisa de campo, na Ilha de Fortalezinha, com o grupo de carimbó *Filhos de Maiandeuá*, percebeu-se a naturalidade dessas vivências, pois era como se eles sentissem fome ou sede, e fossem comer e beber. Tudo acontecia, conforme a disposição dos integrantes. O som do carimbó era o chamamento para a brincadeira começar e, ao ser iniciada, prolongava-se até o romper do outro dia. Em conversa informal com um dos integrantes do grupo, ele falou que eles não precisam ensaiar e nem marcar nada, pois já nasceram e estão prontos a qualquer momento.

Durante as entrevistas, foi perceptível na narrativa dos mestres a preocupação com a continuidade do carimbó. Eles falaram sobre a importância de um olhar mais atento, bem como de políticas públicas eficazes em relação a esse bem imaterial, tão significativo para os paraenses. Muitos mestres dedicam a maior parte da sua vida, produzindo e transmitindo seus saberes, no entanto, muitos não tiveram, em vida, a valorização devida.

Os mestres e carimbozeiros desempenham o carimbó, por se identificarem com essa manifestação cultural que faz parte da vida deles, há um sentimento de pertencimento. Desse modo, eles enxergam o carimbó como um bem a ser protegido, por isso sentem a responsabilidade e a necessidade de deixar esse legado para a posteridade.

É necessário, portanto, reflexão e conscientização acerca da importância de um olhar mais sensível àqueles que produzem saberes culturais nesse país. Alguns mestres sofreram, e ainda sofrem com essa indiferença e negligência por parte de algumas instituições, autoridades e intelectuais. Conforme citado anteriormente, o mestre Lucindo foi um grande mestre de carimbó, morador do município de Marapanim, falecido no ano de 1988, um homem comum, autor de inúmeras composições, músico reconhecido pela comunidade carimbozeira e local. Na entrada da cidade há uma estátua em sua homenagem e, no *Festival de Marapanim*, há um concurso anual cujo nome da premiação é *Prêmio Mestre Lucindo*.

Apesar de seu grande reconhecimento como mestre de carimbó, em vida, não desfrutou de nenhuma segurança financeira. Esse grande músico, reconhecido pelos carimbozeiros, como um grande compositor de diversas letras de carimbó, não teve o privilégio de gravar suas músicas, tendo muitos direitos autorais perdidos e muitas letras modificadas. Essa realidade é enfrentada por muitos carimbozeiros na atualidade, pois a maioria deles não possui recursos financeiros, para gravarem suas composições, perdendo, assim, letras e autorias de canções.

Essa problemática de valorização dos mestres necessita de profunda reflexão e transformação, pois, enquanto pesquisadora, a autora sentiu “na pele” essa questão, em razão

de um fato que marcou, ao tentar entrevistar um mestre, morador da Ilha de Maiandeuá, da Vila Camboinha. Em conversa com o mestre Moacir, em 2019, ele falou do desejo de fazer uma vivência, homenageando um dos mestres mais antigos da ilha, reconhecido no lugar e que já estaria em idade avançada. Houve a pretensão em entrevistar esse mestre, enquanto os *Filhos de Maiandeuá* iriam realizar uma roda de carimbó em sua homenagem, porém não foi possível, pela falta de recursos financeiros, para alugar um barco e atravessar os curimbós, instrumentos essenciais à performance, somado a alguns desencontros, devido à dificuldade de comunicação na ilha.

Esse mestre, que seria homenageado, chamado aqui de “Mestre C”, conforme mencionado anteriormente, não foi possível a realização dessa vivência em Camboinha, esse encontro teria sido planejado e idealizado pelo Mestre Moacir e seu grupo, mas houve entraves que não permitiram essa vivência. No entanto, o cineasta Guilherme Lobão Rosa conseguiu fazer com que a autora chegasse até a casa do Mestre C que se recusou a participar da pesquisa, alegando já ter participado de outras entrevistas. A atitude desconfiada e arredia do mesmo validou a narrativa do mestre Manoel, alertando que o fator primordial da recusa dos mestres carimbozeiros seria a postura antiética de alguns acadêmicos, curiosos e documentaristas. A partir de conversas informais com o Mestre C, ele foi gradualmente falando sobre o carimbó, mas sempre falando que não ia cantar música nenhuma, porque já gravara uma música para uma mulher que foi entrevistá-lo. Foi percebido um pouco de “hostilidade”, em relação à entrevista anteriormente realizada, porém a idade avançada e o estado de saúde desse mestre não eram favoráveis, tanto que ele declarou estar idoso, cansado, cego e já sem forças para continuar o carimbó.

Havia, portanto, um desencanto frente à insuficiência em dar continuidade à tradição, visto que o mestre se reconhece naquilo que faz, sentindo-se importante, enquanto a sua debilidade física lhe trazia um certo mal-estar, até mesmo em falar do carimbó, como se as memórias lhe trouxessem um descontentamento, diante da realidade atual.

Existem, portanto, memórias silenciadas, reprimidas, suprimidas, pelo próprio sujeito ou por forças externas a ele. Desse modo, o silenciar de uma memória tem muito a dizer e o fato de não querer lembrar, não falar sobre, não trazer de volta, não significa que ela não exista, mas que se cala e se esconde por um motivo pessoal, subjetivo, pois as lembranças trazem uma forte carga emocional. Os pesquisadores Iván Izquierdo; Lia R. M. Bevilaqua e Martín Cammarota, que integram o Centro de Memória do Instituto de Pesquisas Biomédicas, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, escreveram o texto “A arte de esquecer”, que foi tema da conferência de Iván Izquierdo, em 2006. Um dos pontos destacado

aqui é quando os autores falam sobre a repressão:

Um dos postulados mais heurísticos de Freud foi o da repressão de memórias. Essa pode ser voluntária ou inconsciente. Na primeira, propomo-nos a cancelar a evocação de memórias que nos causam desgosto, mal-estar ou prejuízo: “Não quero me lembrar mais da cara daquele sujeito (ou daquele lugar, ou daquele incidente)”. Na segunda, o cérebro faz isso por conta própria, para o qual evidentemente tem uma tendência autoprotetora. Há muitas evidências de que ambas as formas de repressão representam, essencialmente, a mesma coisa. Se o cérebro reprime determinada(s) memória(s), deverá ser em razão de um estímulo originado em algum lugar, seja esse voluntário ou não. Esse estímulo deve provir da própria memória, por definição (IZQUIERDO; BEVILAQUA; CAMMAROTA, 2006, p.291).

Essa memória silenciada, ou reprimida, é vista na história de um mestre que, ao longo de sua vida, não teve reconhecimento financeiro, um agricultor aposentado que empregou tempo, força física e intelectual às atividades do carimbó. Contudo, não teve suas músicas gravadas, não foi reconhecido pelas autoridades nem pela mídia, encontrando-se, hoje, idoso, sem recursos financeiros, morando sozinho, com a saúde debilitada e cego. Esse mestre tinha como sustento financeiro a sua pequena aposentadoria, e a venda de farinha em sua residência. Um homem talentoso, reconhecido pela comunidade carimbozeira e local, mas amargurado, diante das agruras da vida, sendo essa a realidade de alguns carimbozeiros e mestres de carimbó. Apesar da grande honra de ter tido a oportunidade de conversar com ele, ao mesmo tempo, a autora ficou sensibilizada em perceber a situação de alguns mestres de carimbó. É necessário um novo olhar para as manifestações culturais e seus mestres, pois estão presentes, ali, várias memórias, diversas histórias que representam a identidade de um povo.

CAPÍTULO 3

3 EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL NA PERSPECTIVA DAS PERFORMANCES CULTURAIS

3.1 AS PERFORMANCES E O PROCESSO DE TRANSMISSÃO DE SABERES

O Carimbó é uma Manifestação Cultural que a transmissão de saberes acontece por meio das partilhas de saberes, que são transmitidos por gerações e trazem em seu bojo os conhecimentos dos antigos mestres de carimbó. Essas formas de expressão centenárias fazem parte da cultura popular paraense. Esses saberes culturais não apresentam caráter utilitarista, não estando atreladas a uma certificação, a uma nota para aprovação, ou posição social e econômica. Os saberes produzidos no carimbó apresentam outra lógica, voltada para a troca de experiências, vivências coletivas, rituais, sociabilidade, conhecimentos, esses, que são partilhados com grupos de interesses comuns.

Pensar o ato educativo no carimbó, a partir dos estudos das Performances Culturais, é olhar para ele sob um novo prisma, percebendo o mesmo para além das teorias educacionais e dos conhecimentos didáticos, analisando o processo educativo, a partir do simbólico, de uma aprendizagem que se dá em grupo na (vivência), em comunidade, trazendo assim, um sentimento de pertencimento grupal.

Destacam-se no processo educativo, presente no carimbó, alguns elementos, tais como: a relação mestre-aprendiz, as organizações dos espaços e tempos, metodologias próprias, os processos de socialização e a transmissão de conhecimentos. No entanto, não basta uma análise descritiva desse fenômeno, sendo necessário um olhar mais sensível, compreendendo o processo educativo presente no carimbó, a partir do simbólico. O simbólico é, portanto, o lugar de múltiplas formas, sendo necessário olhar para ele de diversos ângulos, buscando não apenas perceber os aspectos visíveis, como também aqueles lugares imperceptíveis, as sensibilidades, os processos formativos e performáticos, que produzem sentidos para os praticantes.

O carimbó pode ser descrito e analisado enquanto um “Ato”, ou seja, a partir do seu cotidiano na vida dos carimbozeiros, como os mestres transmitem os conhecimentos aos seus aprendizes, considerando os diversos aspectos: dança, encenação teatral, música, ritual religioso. Levando-se em conta que se pode descrever e compreender esse “Ato”, a partir de várias possibilidades de interpretações, visto que, para além do ponto de vista de quem pratica ou observa, deve-se considerar o contexto histórico; as relações estabelecidas entre os sujeitos;

as diferentes visões de mundo; bem como os rituais que realizam.

O sociólogo brasileiro, Muniz Sodré, em seu livro “Reinventando a Educação: diversidade, descolonização e redes” (2012), destaca que existem saberes, teorias e metodologias diversas, contudo, na sociedade há uma supervalorização de um “saber único”, o racional, científico e academicista. Esses, por sua vez, desconsideram outras formas de saberes. Cabe frisar que, os saberes científicos são muito importantes e com valor incontestável para a sociedade, pois, foram construídos historicamente e socialmente a partir da racionalidade humana. Porém, defendo que existem diversas comunidades, povos, e culturas milenares e ancestrais que produzem conhecimentos, e que esses conhecimentos, devem também ser reconhecidos. Diversas sociedades, povos e comunidades (indígenas, afro-brasileiros, camponeses, carimbozeiros) produzem conhecimentos, teorizam, apresentam metodologias próprias de transmissão de conhecimentos. Os saberes produzidos por eles, não são os mesmos produzidos nas universidades, e nem estão presentes nos “bancos escolares”, pois, possuem uma lógica diferenciada, voltada para a vida, para os interesses da comunidade, ocorrendo a partir das vivências e experiências.

Não há como negar a importância do capital institucional acumulado ao longo da história do Ocidente, cuja síntese se vislumbra em realizações, como o estado de direito, a democracia representativa, a imprensa livre, etc. Mas não há igualmente como negar os sinais de declínio desse capital, o que desautoriza qualquer monismo euroculturalismo legitimado por um suposto universalismo da razão. Particularmente, no âmbito da educação, são enormes as consequências práticas desse primado monista sobre a diversidade simbólica das variadas regiões do mundo – a maioria das quais ancoradas em formas visuais, sonoras e gestuais de comunicação, e não na escrita -, em especial no que se refere ao reconhecimento desigual dos modos diversos de apropriação e aplicação dos saberes. Logo, sobre os modos de ensinar e aprender. (SODRÉ, 2012, p.22)

Ao estar em campo, observando, e ouvindo os mestres carimbozeiros, a autora percebeu que o carimbó, enquanto performance, representa um estilo de vida para os carimbozeiros, em que os sujeitos compartilham uma identidade, com sentimentos, modos de fazer, de se expressar. Desse modo, a importância do carimbó para o povo paraense é evidenciada através do esforço e dedicação dos seus praticantes, seja na preparação dos instrumentos e das indumentárias; seja nos momentos destinados à aprendizagem cultural, através da música, da dança e do artesanato; seja nas celebrações religiosas, nos rituais, na contação de lendas; seja na composição das músicas, com as temáticas relacionadas ao modo de viver do paraense.

Ao se analisar o carimbó, enquanto performance, é necessário compreender de que forma ele é repassado por gerações, por meio da educação não-formal. Ela é transmitida através da oralidade e das vivências. Desse modo, essa performance é apreendida como esse lugar da relação, pois os grupos carimbozeiros se identificam com essa manifestação cultural.

Essa pesquisa estendeu-se para além da observação e registro, ela se deu também, a partir de um breve período de vivência cultural, por meio da observação participante, conhecendo o ritmo de vida dos habitantes da ilha, estabelecendo contatos e percebendo que o carimbó produz entrelaçamento entre os moradores, atravessando os diversos aspectos da vida social dos sujeitos, produzindo sentimentos de pertencimento, valoração, respeito, solidariedade, dentre outros. A transmissão dos saberes no carimbó decorre de um longo processo de imersão cultural, em que a maioria dos mestres dedica boa parte do seu tempo de vida a esse bem cultural. Os mesmos são inseridos, vivenciam, sentem, experimentam, são tocados e transformados. Desse modo, sentem a responsabilidade de transmitir os seus conhecimentos aos mais jovens, pois enxergam o carimbó como um bem precioso que deve ser protegido.

O processo formativo no carimbó se dá, a partir das experiências dos sujeitos. Elas ocorrem em diferentes lugares, como nas rodas de carimbó, nas apresentações em eventos, nos barracões e escolas de carimbó, dentre outros espaços. Nesses espaços de vivências existem significados compartilhados, coletivamente, tais como: reconhecimento e pertencimento cultural; respeito aos ensinamentos ancestrais; troca de saberes; relacionamento com o ser transcendente; relação entre mestre e aprendiz; sentimento de coletividade; formação de determinado ofício; educação voltada para a cidadania; formação de identidades individuais e coletivas; diferentes formas de interação (entre os sujeitos, ser humano-natureza, ser humano-ser transcendente). Segundo John Cowart Dawsey (2005, p.163), “Experiência e perigo vêm da mesma raiz. A derivação grega, *perao*, ‘passar por’. Portanto, experimentar é arriscar-se em conhecer o novo, é arriscar-se, é provar o novo, ao lançar-se nesse processo, novas descobertas acontecem, ampliam-se os olhares e interpretações, a partir do sensível.

A relação educacional no carimbó se dá a partir do envolvimento dos sujeitos com essa manifestação cultural. No carimbó, ninguém se autodenomina mestre, o seu reconhecimento acontece por meio da sua prática cultural. O mestre é reconhecido pela comunidade carimbozeira e local, conforme já mencionado, acerca da grande aproximação dos moradores da Ilha com o mestre Moacir, em que eles reconheciam e estabeleciam uma relação amistosa e de admiração, bastante perceptível, seja por meio dos olhares, seja pelas conversas e gestos, tanto dos moradores do vilarejo, como pelos integrantes do seu grupo. Nos lugares onde chegava com o seu banjo, ele era recebido com muita alegria, como se o carimbó estivesse chegando ali com ele.

O mestre Manoel, da cidade de Marapanim, é um homem reconhecido por sua militância e atuação em salvaguardar o carimbó. Além de representar todos os carimbozeiros do estado

do Pará, é um grande mediador do patrimônio cultural, transmitindo seus conhecimentos de forma intencional às novas gerações. Crianças, adolescentes e jovens participam do projeto desenvolvido na Escola de Carimbó Uirapuru Mirim. Verificou-se também o envolvimento familiar com o carimbó, pois seu genro ensina a fabricação de instrumentos musicais nessa escola, de forma voluntária; sua filha é dançarina; e seus netos, desde bem pequenos, cantam e tocam. Portanto, o exemplo, e a atuação e prática provoca e afeta outras pessoas a terem pelo carimbó um sentimento de pertencimento.

O mestre Anilo, do município de Curuçá, é muito considerado pelos moradores desta cidade, pelas autoridades locais, políticas e eclesiásticas, convidado a representar o Carimbó em variados lugares. Esse reconhecimento não aconteceu de uma hora para outra, trata-se de um longo processo de aprofundamento cultural. Essa atitude ativa dos mestres e carimbozeiros faz com que esses saberes não desapareçam com o passar dos anos.

O Carimbó, enquanto manifestação cultural, não se constitui apenas como uma mera apresentação ou brincadeira, mas ele está presente, atravessando e sendo atravessado pelos rituais, como cerimônias religiosas, casamentos, batizados, sendo evocado com frequência nesses momentos de celebrações. Victor Turner (2005, p.36) destaca que “Qualquer que seja a sociedade na qual vivemos, estamos ligados uns aos outros, e nossos ‘grandes momentos’ são ‘grandes momentos’ para os outros também”. Desse modo, percebe-se que, em algumas regiões interioranas do Pará, o carimbó participa desses “grandes momentos” de celebrações, tais como: casamentos, aniversários, festas religiosas, dentre outros. Revelando assim o seu caráter de socialização, criando laços de convivência e sentimento de coletividade.

O carimbó está presente nesses momentos de celebrações, nesses ritos sociais paraenses. Ele pode ser vivenciado em diversos espaços, seja nas casas, em momentos festivos importantes ou em pagamentos de promessas, ou gratidão por graças alcançadas; seja no campo, durante as colheitas; seja nas grandes apresentações artísticas com caráter de espetacularização, seja nos barracões, esquinas de ruas, pequenos bares, nas pequenas embarcações como socialização e diversão da comunidade local. Enfim, o carimbó ocupa diversos espaços, se constituindo não só como lazer do povo paraense, mas parte de sua religiosidade e dos diversos momentos da vida social.

Desse modo, algumas pessoas ao serem inseridas no universo do carimbó, passam, de simpatizantes, para aprendiz, a ponto de tornar-se um mestre, dando continuidade ao legado; portanto, esse processo de aprendizado, imersão cultural e sucessão dos mestres, é compreendido como um período liminar ou período de margem. Os mestres compreendem a importância de inserir as crianças no carimbó, para que se desenvolvam culturalmente,

adquiriram conhecimentos sobre ele e, futuramente, possam substituí-los.

O período de margem é também encontrado neste caso, em forma de preparação e de retiro, com tabus de todo o gênero e instrução especial, às vezes desde a infância. É o equivalente do noviciado. Um outro período de margem é o que transcorre entre a morte do predecessor e a subida ao trono do sucessor. É marcado pela vida geral pela suspensão da vida social, de mesma natureza que as do noviços. (GENNEP, 2011, p.103).

Schechner (2006, p.30) afirma que “toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance”, pois é resultado de experiências vividas. No processo educativo do carimbó há uma intencionalidade na transmissão cultural, evitando o seu desaparecimento. Esses saberes são transmitidos no cotidiano dessas pessoas, nas labutas diárias, nos momentos de lazer, nos processos de socialização, nas convivências com os carimbozeiros e mestres, pois fazem parte da sua tradição cultural. O carimbó, enquanto performance, transforma os sujeitos e constituem identidades.

A Educação presente no carimbó se dá a partir do aprendizado cotidiano, na prática, na partilha de saberes, ela é intencional e há uma estreita interação entre o mestre e seus aprendizes, relação de troca, de solidariedade, de identidade, de pertencimento, sendo portanto, um aprendizado de “mão dupla”. Desse modo, acontece uma constante troca de saberes entre os mestres, entre os mestres e aprendizes e entre os carimbozeiros e simpatizantes do carimbó. A vivência do carimbó vai muito além de um simples lazer ou brincadeira, sendo, portanto, permeada de sentidos, com laços de solidariedade. Desse modo, a educação não-formal assume um importante papel na preservação desse patrimônio.

3.2 A EDUCAÇÃO NÃO-FORMAL E O PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM

A Educação Não-Formal é apreendida por trocas de experiências, sendo compartilhada pelos grupos coletivos que apresentam interesses em comum, não exige um lugar exato para o seu desenvolvimento, sendo realizada nos mais diferentes espaços geográficos, como: escolas, igrejas, residências, barracões de carimbó, praças, centros de convivência, dentre outros. Ela surge, a partir de interesses temáticos em que as pessoas compartilham ideias, definem ações coletivas, socializam saberes diversos, sendo, portanto, espaços por excelência de mobilização social.

No processo ensino-aprendizagem há um conhecimento, um saber a ser partilhado entre os sujeitos. Diversas teorias educacionais, acerca do processo ensino-aprendizagem, surgiram ao longo do tempo, contribuindo para a compreensão da forma com que os sujeitos aprendem, bem como esses saberes são transmitidos. A maioria desses estudos estão voltados para a

Educação Formal, pensando na escola e nos sujeitos envolvidos diretamente nesse processo (professor-aluno). No entanto, a centralidade desse trabalho está em compreender quem são esses sujeitos e como esses conhecimentos são partilhados na educação não-formal.

Segundo Maria da Glória Gohn (2006, p.29), nesse modelo de educação “[...] o grande educador é o ‘outro’, aquele com quem interagimos ou nos integramos”. Desse modo, é no processo de interação, de busca de interesses em comum que os conhecimentos são partilhados. Em relação ao carimbó, os saberes são transmitidos, a partir da importância que determinado grupo atribui àquela manifestação cultural. A imagem do mestre, como alguém detentor de grande conhecimento, é de suma importância, sendo aquele que adquiriu os saberes, a partir de longa prática cultural e, nesse sentido, considera-se que essas aprendizagens devem ser transmitidas, de modo que esse legado se perpetue.

Os discípulos seriam, portanto, aqueles que apresentam interesse em apreender e dar continuidade a essa herança cultural, pois se identificam com a mesma, reconhecendo o seu valor. Na educação não-formal, o processo ensino-aprendizado ocorre a partir de partilhas de saberes entre os mestres e aqueles que se dispõem em aprender, há intencionalidade na ação daquele que ensina, que é, a transmissão de um legado cultural e formação de novos mestres, porém, diferente da lógica da educação formal, não há interesse em notas, aprovação ou valor utilitarista.

O aprendiz se dispõe a aprender por interesse próprio, ao mesmo tempo em que o mestre não cobra rigidez dos seus alunos, ao contrário, permite que eles tenham acesso a determinado legado cultural, mesmo que não haja nenhuma imersão cultural anterior (música, dança, rituais religiosos). Esse acesso à aprendizagem se dá por meio da observação, da experimentação e do compartilhamento de saberes. Apesar desse modelo de educação não apresentar rigidez, partindo do desejo do aprendiz em apropriar-se dessa saberes culturais, não se pode esquecer o seu caráter de intencionalidade. Os grupos de mestres e carimbozeiros, ao realizarem vivências ou mesmo ensinar nos barracões de carimbó ou nas oficinas de carimbó, apresentam uma intencionalidade, que é propagar e preservar esse bem cultural.

A [educação] não-formal ocorre em ambientes e situações interativos construídos coletivamente, segundo diretrizes de dados grupos, usualmente a participação dos indivíduos é optativa, mas ela também poderá ocorrer por forças de certas circunstâncias da vivência histórica de cada um. Há na educação não-formal uma intencionalidade na ação, no ato de participar, de aprender e de transmitir ou trocar saberes. (GOHN, 2006, p.29).

A educação está presente na vida do ser humano desde o nascimento, perpassando durante toda a sua existência. Em todas as fases da vida, em todos os momentos e lugares, com todas as pessoas nos relacionamentos, há constante processo de ensino-aprendizagem. O ser

humano é um eterno aprendiz, aprendendo e ensinando de forma consciente ou não, com intencionalidades ou não, de forma sistematizada ou não. O ser humano está inserido em um processo de transmissão de saberes constante.

Ao se falar em educação, a primeira impressão evocada à memória é a oficializada, conhecida como educação formal, estando presente nas instituições formais de ensino, sendo essa apenas uma das especificidades da educação, visto que o processo educativo é amplo e comporta outros modelos. A educação divide-se em três categorias, sendo elas: formal, informal e não-formal. Desse modo, foi apresentada uma breve exposição entre as três categorias de educação, de modo a realizar uma distinção entre elas, percebendo, assim, que elas possuem especificidades diferenciadas, porém a ênfase desse trabalho se deu em torno da educação não-formal.

A autora Maria da Glória Gohn (2014) discorre, acerca dessa diferenciação entre os três paradigmas da educação, apresentando as suas principais características e diferenças. Essa autora trabalha com o conceito de educação não-formal, a partir de uma perspectiva política e social, compreendendo essa modalidade de educação como um processo de cidadania e emancipação. Socióloga, com graduação e mestrado em Sociologia, e doutorado em Ciência Política, seus principais interesses de pesquisa relacionam-se à educação não-formal, participação social, cidadania e movimentos sociais.

Segundo ela, a Educação Formal seria a oficializada, desenvolvida em instituições regulares de ensino, abrangendo desde a educação básica até o ensino superior, realizada em creches, escolas, colégios, faculdades e universidades, tendo, portanto, um espaço específico para que ela ocorra, em sua maioria, em instituições públicas e privadas. Ela possui uma legislação específica (Lei de Diretrizes e Bases - 9394/96), sendo, portanto, sistematizada, a partir de currículos com conteúdos, horários, avaliações, metodologia e objetivos bem definidos. Esse modelo de educação é rígido, fechado, exigindo profissionais capacitados para a transmissão dos conhecimentos que foram, histórica e socialmente, construídos pela humanidade. Esse modelo de educação é bastante conhecido e valorizado na sociedade.

A Educação Não-Formal acontece por meio da participação política, cultural e social, voltada para a cidadania e para a vida em sociedade. Ela ocorre, a partir da troca de experiências que estabelecemos nos grupos com os quais partilhamos saberes e ela se dá na vivência desses sujeitos. Portanto, não está presa a currículos pré-estabelecidos, possuindo, assim, uma lógica diferenciada da educação formal. Ela é intencional, pois apresenta metodologias que buscam alcançar os objetivos.

Esse modelo de educação acontece, a partir da transmissão de saberes, nos diferentes

grupos com os quais se estabelecem trocas coletivas, contribuindo para a formação das identidades individuais e coletivas. Promovida em diferentes espaços coletivos, como: nos movimentos sociais, grupos de identidade coletiva, grupos de manifestações culturais, ONGs, dentre outros. Gohn (2014), diferencia a educação não formal da informal, sendo que “[...] A grande diferença da educação não-formal para a informal é que na primeira há uma intencionalidade na ação: os indivíduos têm uma vontade, tomam uma decisão de realizá-la, e buscam os caminhos e procedimentos para tal.” (GOHN, 2014, p.40).

A Educação Informal é apreendida durante toda a vida e ela ocorre, por meio do processo de socialização, através da interação que o sujeito desenvolve com o outro e com o meio. Considera-se, portanto, que ela acontece com maior fluidez, sem sistematização, sem intencionalidade. Ela se dá em diversos ambientes e em diferentes grupos, acontecendo na família, sendo esse o primeiro *locus* privilegiado no qual ocorre a socialização; percorrendo outros diferentes grupos sociais com os quais se estabelecem relações, durante a vida, tais como: o grupo de amigos, de trabalho, de religião, de lazer. Contudo, aprende-se de forma informal em diversos espaços, a saber: igreja, trabalho, na rua, em casa, nas mídias. A educação informal é carregada de valores culturais, desenvolvendo assim hábitos e atitudes, ou seja, a partir dos relacionamentos interpessoais estabelecidos, sendo que, ao mesmo tempo em que se aprende, sempre se está ensinando. Ela é muito importante para a formação humana, apesar de não ser tão valorizada na sociedade, talvez pela naturalização do seu caráter considerada mais espontânea, não sistematizada ou flexível, no entanto ela se dá em um processo permanente de socialização.

Para estabelecer a situação da educação não-formal em um contexto histórico social, FERNANDES *et al.* (2017, p.499) destacam que os debates em torno desse modelo educacional começaram a surgir no final do século XIX, e início do XX, sendo o termo educação não-formal foi empregado pela primeira vez em 1960, na *International Conference on World Crisis in Education*, na Virgínia, nos Estados Unidos. Os debates se davam em torno da crise educacional escolar, visto que, a partir do final da Segunda Guerra Mundial, a escola assume um importante papel de promover uma educação sistematizada, de qualidade, alcançando a todos os sujeitos, transmitindo, assim, os conteúdos social e historicamente construídos pela humanidade, preparando-os para a vida, para o mundo do trabalho e para o exercício da cidadania, supondo que conseguisse promover a transformação social e econômica.

No entanto, a escola, ao longo dos anos, foi-se mostrando incapaz de atender todas essas demandas, sendo necessário buscar outras formas de educação que pudessem auxiliar a escola nesse papel. No cenário nacional, os debates, em torno da educação não-formal, iniciaram-se

nos anos finais de 1980, a partir de amplos debates sobre os processos educativos, engendrados em espaços coletivos e não formais de conhecimento. Tratava-se, portanto, de compreender que não era apenas a escola a única detentora do saber, havendo, portanto, diferentes lugares formativos e que eles são produzidos historicamente entre os sujeitos.

Esses debates foram sendo desencadeados por diversos movimentos que surgiram, a partir da década de 1960, sendo esse período marcado por profundas transformações políticas e sociais. A partir da década de 1960, o Brasil passa a ser regido pelo Regime Militar, um governo autoritário, controlador e opressor, sendo, portanto, nesse cenário histórico, político e social que os movimentos sociais começaram a ganhar força, a partir da década de 1970 e 1980. Dentre esses movimentos destacam-se os feministas; os anti-racistas; e dos trabalhadores rurais sem terra.

Havia, por parte da população, anseios por mudanças sociais concretas e, desse modo, os movimentos sociais, bem como os estudos de Paulo Freire, passam a criticar a escola e o seu tradicionalismo, denominado pelo educador como “educação bancária” (FREIRE, 1987, p.37), visto ser voltada apenas para o ensino conteudista, em que o professor apenas deposita os conteúdos, dissociados, muitas vezes, da realidade do educando, cabendo ao aluno apenas receber o conhecimento de forma passiva e acrítica. Educador e filósofo, ele assume uma postura ideológica com a proposta de que o conhecimento partiria da realidade do aluno, dos seus interesses individuais ou grupais, sendo importante uma formação direcionada para a vida, a partir das experiências, uma educação crítica e voltada para o exercício da cidadania. O seu posicionamento epistemológico compreende que o processo educativo não é neutro, pois requer do educador uma postura ética e um posicionamento político.

Creio poder afirmar, na altura destas considerações, que toda prática educativa demanda a existência de sujeitos, um que, ensinando, aprende, outro que, aprendendo, ensina, daí o seu cunho gnosiológico; a existência de objetos, conteúdos a serem ensinados e aprendidos; envolve o uso de métodos, de técnicas, de materiais; implica, em função de seu caráter diretivo, objetivos, sonhos, utopias, ideais. Daí a sua politicidade, qualidade que tem a prática educativa de ser política, de não poder ser neutra. Especificamente humana a educação é gnosiológica, é diretiva, por isso política, é artística e moral, serve-se de meios, de técnicas, envolve frustrações, medos, desejos (FREIRE, 1996, p.36).

Foi, portanto, a partir desse contexto histórico e social que os debates em torno da educação não-formal foram se estabelecendo. Ao se falar em educação não-formal é necessário compreender as mudanças de paradigmas que foram se estabelecendo em torno do processo educativo. Gohn (2014, p.36) reconhece que o “[...] o saber é sempre resultado de uma construção histórica, realizada por sujeitos coletivos”.

A educação não-formal surge, portanto, nesse cenário reflexivo, coletivo, de confrontos

de ideias e de anseios por mudanças. Ela possui especificidade própria, tanto que Gohn (2014, p.39) destaca a dificuldade de sua definição, visto que ela quase sempre é conceituada, a partir da sua negação, ou seja, do que ela não é. Desse modo, quando se fala em educação não-formal, não é apresentado um conceito específico para ela, mas sempre é realizada uma comparação com a formal ou, por vezes, ela é confundida com a informal, porém elas são diferenciadas entre si, possuem características próprias, conforme destacado anteriormente. No entanto, partiu-se do conceito de educação não-formal estabelecido por essa autora.

Chegamos, portanto ao conceito que adotamos para educação não-formal. É um processo sociopolítico, cultural e pedagógico de formação para a cidadania, entendendo o político como a formação do indivíduo para interagir com o outro em sociedade. Ela designa um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de programas e projetos sociais. A educação não-formal, não é nativa, ela é construída por escolhas ou sob certas condicionalidades, há intencionalidades no seu desenvolvimento, o aprendizado não é espontâneo, não é dado por características da natureza, não é algo naturalizado. O aprendizado gerado e compartilhado na educação não-formal não é espontâneo porque os processos que o produz têm intencionalidades e propostas. (GOHN, 2014, p.40) .

Partindo desse pressuposto, compreende-se que ela acontece de forma intencional, voltada para a vida, a partir de interesses coletivos, sendo assim, constitui-se enquanto processo político, social, cultural e pedagógico, com objetivos e metodologias específicas, buscando alcançar determinado fim. No entanto, ela não é rígida, dando-se, a partir de trocas de saberes, podendo ser exercida por diversos atores sociais e em diferentes espaços coletivos, como museus, bibliotecas, associações de moradores, barracões de carimbó, dentre outros. Essa modalidade de Educação, ao perpassar esses diversos espaços, revela-nos ser possível produzir conhecimento para além dos muros da escola.

Maria da Glória Gohn (2014) ressalta que esse modelo educacional não se propõe a substituir a educação formal, e nem mesmo servir de apêndice para esta, visto que ambas possuem finalidades específicas. A partir dos anos 2000, ela foi amplamente difundida no Brasil, por programas assistencialistas destinados às crianças e jovens carentes, em sua maioria, voltada para a cultura ou capacitação em cursos diversos. No entanto, a autora destaca que a educação não-formal não pode ser vista ou compreendida somente como programa assistencialista, pois ela deve ser direcionada para uma formação da construção da cidadania, independente da idade, do grau de escolaridade, do sexo, objetivando uma formação ampla, crítica e que atenda aos interesses do grupo.

Determinadas empresas – relacionadas ao terceiro setor e que desenvolvem programação para a área social, também trabalham com educação não formal junto a comunidades variadas, especialmente em situação de vulnerabilidade social, associada à promoção da cidadania, inclusão social etc. Destaco, entretanto, que o uso da terminologia por muitas destas empresas produz um reducionismo de seu sentido

e significado à medida que educação não formal passa a ser associada a programa e projeto social para comunidades carentes. Não é este o sentido que atribuímos ao termo, ainda que se reconheça estar entre estas comunidades o público maior alvo dos projetos sociais. Para nós, educação não formal não é sinônimo de programação para pobre. Para nós é formação do ser humano em geral, é conquista, é direito social de todos (as). (GOHN, 2014, p.41).

A transmissão de saberes nesse modelo de educação ocorre a partir dos conhecimentos adquiridos com experiências cotidianas. Desse modo, sua formação apesar de ser intencional, não é burocrática, dando-se, a partir de interesses diversos e, não estando aprisionada a prédios ou estruturas rígidas, ela possibilita formar cidadãos, ocorrendo por intermédio do diálogo em torno de um objetivo em comum ou de uma temática coletiva. Os conhecimentos são compartilhados, por meio das interações estabelecidas nesses grupos que podem contar com pessoas de todas as idades, sexos, etnias, religiões e grupos culturais. Esses grupos têm objetivos em comum e buscam, por meio da reflexão e ação, exercer a cidadania e lutar por seus direitos, visando o bem coletivo. Há nesse formato de educação um sentimento de pertencimento.

A educação não-formal está pautada em valores, visões de mundo, identidade coletiva, com intenção e objetivos claros. Dessa forma, podem-se citar algumas ações e projetos desenvolvidos no carimbó, pois esses grupos possuem vivências e experiências coletivas, estabelecendo uma visão comum entre eles, sendo essa educação comunitária uma via de mão dupla. O processo de patrimonialização do carimbó pode ser compreendido, nesse cenário, desde que os grupos perceberam a importância de sua manifestação cultural, o que ocasionou mobilização política, social e cultural. Os diversos atores sociais, dentre eles os carimbozeiros, a sociedade civil e o poder público, articularam-se para oficializar esse bem intangível, bem como promover meios de efetivação para que continuasse vivo. Havia intencionalidades em torno das discussões, reuniões, debates travados em prol da Campanha do Carimbó, com objetivos e metodologias, para alcançar esse fim, pois, como destaca Gohn (2014, p.46) “a educação não formal tem natureza, campo e especificidade próprios”.

Portanto, compreende-se que a educação não-formal não pode ser vista como apêndice em relação à educação formal, nem servir como complemento desta, pois ambas possuem suas especificidades e sua própria maneira de se organizar. Desse modo, este ou aquele modelo de educação não poderá ser percebido como superior ou inferior, mas circulando em planos diferenciados, conforme destacam Valéria Aroeira Garcia e Daltro Cardoso Rotta (2011, p.6).

A educação não-formal encontra-se presente no carimbó, seja na afirmação da identidade carimbozeira; seja no processo formativo, para que as novas gerações continuem o legado dos mestres; seja na luta pela valorização cultural; na formação cidadã, com interesses direcionados para a coletividade; para uma formação mais humana, no reconhecimento dos

mestres e em uma visão de mundo mais sustentável, dentre outras características. Esse modelo de educação, foi percebido no universo do carimbó, durante as vivências, as conversas, nos barracões e nas experiências compartilhadas com esses sujeitos.

3.3 A IMPORTÂNCIA DA MEDIAÇÃO PARA O PATRIMÔNIO

A mediação para o patrimônio ocorre, a partir desse processo educativo, principalmente na educação não-formal, sendo uma importante ferramenta na transmissão cultural. Ela pode, portanto, ser desenvolvida em diversos espaços, públicos e privados; e apresenta uma intencionalidade no processo ensino-aprendizagem. A educação ocorre em múltiplos espaços, como ruas, praças, barracões e praias. Neles, ocorrem constantes interações entre os sujeitos, a aprendizagem se dá menos engessada, tendo como um dos requisitos, ao aprendiz, o interesse em participar do processo formativo, a partir das vivências.

O Patrimônio Cultural não se restringe apenas ao passado, visto que ele está presente em todos os lugares, ele faz parte do cotidiano das pessoas, de sua vivência, sendo, portanto, saberes, formas de expressões, memórias, objetos deixados e cultivados pelos antepassados. Eles produzem significados na vida dos sujeitos, construindo, assim, identidades. Ele não se encontra inerte e obsoleto, visto ser ressignificado no tempo presente, a partir da visão de mundo atual. Ele é dinâmico e está em constante reelaboração, pois os grupos selecionam o que deve ser lembrado, esquecido ou silenciado. Conforme já abordado, há uma constante disputa memorial, política e social em torno do patrimônio.

Ao se pensar o carimbó como patrimônio cultural imaterial, compreende-se que não basta somente o seu registro, é necessário salvaguardá-lo, garantindo que ele possa se perpetuar no decorrer do tempo, como uma herança para as futuras gerações. Desse modo, considera-se importante a educação para o patrimônio, pois trata-se de uma educação que possibilita compreender melhor os processos culturais, históricos e sociais de determinada manifestação cultural, valorizando assim as comunidades e os seus fazedores. O conceito de Educação Patrimonial foi introduzido no Brasil na década de 1980, por Maria de Lourdes Parreira Horta *et al* (1999) que consideram que esse modelo de educação deve ser sistematizado, intencional, contínuo, envolvendo diversos sujeitos, com objetivos claros e voltados para o patrimônio cultural, seja ele de natureza material ou imaterial.

Trata-se de um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo

ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural (HORTA; GRUNBERG; MONTEIRO, 1999, p.4).

Em relação à metodologia apresentada, diversos estudos e críticas posteriores foram sendo suscitados, pois não bastava uma educação patrimonial passiva, voltada apenas para a “alfabetização cultural” dos sujeitos, a partir de uma visão contemplativa do patrimônio. Era necessário ir além, propor ações de sensibilização capazes de promover uma postura crítica em relação ao patrimônio, compreendendo a importância deste, para a constituição de uma identidade individual e coletiva.

Uma importante figura, presente nesse processo, é o mediador da educação para o patrimônio, pois ele, de forma intencional e com objetivos estabelecidos, busca transmitir os saberes culturais de um determinado bem. Contudo, entende-se que a educação para o patrimônio não se resume apenas na transmissão de saberes de forma expositiva ou instrumental. Ela vai além, estabelecendo-se na ação e interação entre os sujeitos de forma ativa e reflexiva, contribuindo, assim, para mudança de mentalidade. O poder público, em conjunto com os praticantes da cultura popular, e sociedade civil podem desempenhar um importante papel na valorização e salvaguarda de um patrimônio. Dessa forma, esses mediadores podem ser diversas pessoas, como: os mestres, carimbozeiros, aprendizes, especialistas, professores, estudantes, participantes de determinado grupo. Assim, “a educação para patrimônio, portanto, é um instrumento importante para uma intervenção nas cidades, por nos fazer entender que os bens culturais são testemunhos de quem fomos, de quem somos e de quem queremos ser.” (PINHEIRO; SIQUEIRA, 2019, p. 164).

Como exemplo de educação não-formal voltada para o patrimônio, destaca-se o projeto da Escola de Carimbó Uirapuru Mirim, na cidade de Marapanim, onde o mestre Manoel, com o artesão Antônio Carlos e o músico Douglas transmitem os saberes do carimbó para crianças e adolescentes, assumindo, dessa maneira, o importante papel de mediadores da educação para o patrimônio. Esse projeto não está voltado apenas para a exposição do carimbó nem se resume em ensinar as crianças a tocar, dançar e cantar músicas, mas trata de promover ações de salvaguarda dessa cultura imaterial, além do envolvimento da comunidade local e do poder público.

Há, portanto, uma preocupação no envolvimento das crianças, desde cedo, para que esses aprendizes deem continuidade na tradição. Trata-se de uma formação voltada para a imersão cultural e para a cidadania, pois, ao inserir as crianças nesse universo, diminui a vulnerabilidade delas, além de aprenderem determinado ofício (músicos, artesãos). Essas

crianças e adolescentes partilham com os mestres conhecimentos adquiridos por meio da ancestralidade, realizam vivências, conhecem a história, memória e a identidade do grupo.

3.4 O PROCESSO FORMATIVO NOS BARRACÕES DE CARIMBÓ

Os barracões de carimbó são locais privilegiados onde a educação não-formal acontece. São, portanto, lugares de vivências de carimbó, espaços de relação pedagógica, de troca de saberes, de descobertas, de imersão cultural, de reconhecimento, de identificação, de laços de solidariedade mútua, de diversão e de socialização. Nesses lugares é percebido, na prática, o processo educativo e cultural, sendo um espaço rico, estimulante, onde as pessoas se encontram para realizar as suas vivências com essa manifestação cultural. Claudia Paim (2009) destaca a importância da ativação desses espaços de vivências sociais, visto que esses ambientes produzem sentidos para os sujeitos.

Ativar um espaço é um *modo de fazer*. Mas o que é a ativação de espaço? É torná-lo um território vivenciado. Um lugar de trama de relações entre os indivíduos e onde estes ainda podem reconhecer-se ao mesmo tempo em que entram em contato uns com os outros. Os espaços ativados que aqui interessam são espaços *cotidianos*: que ainda não estão dotados de carga ou função simbólica como “espaços artísticos”, na verdade não são os espaços tradicionais do sistema das artes. O interesse por estes espaços cotidianos advém da sua potencialização através de um fazer original, de uma prática criativa ou artística que é experimentada e vivida sem condicionamentos, sem um olhar que a rotule como arte e que, portanto, pressuponha uma relação específica. Estes modos de fazer nos espaços cotidianos buscam produzir significado nas relações entre os sujeitos e entre eles e os próprios espaços. (PAIM, 2009, p.176).

Durante o trabalho de campo estive presente em três barracões de carimbó, sendo o primeiro na Ilha de Fortalezinha, o segundo foi na cidade de Curuçá e o terceiro no município de Marapanim, todos localizados na região nordeste do Pará. Esses lugares são espaços sociais férteis na troca de conhecimentos e de realização de vivências. Os três barracões observados possuíam dinâmicas diferenciadas, no entanto todos tinham em comum o caráter de sociabilidade, de pertencimento e de imersão dos sujeitos. Antes de iniciar o trabalho de campo, a autora nunca havia estado antes em um barracão de carimbó, tinha um imaginário totalmente diferente do que foi presenciado, fato relatado a seguir.

Os três barracões visitados tinham suas especificidades, seja na estrutura física, organizacional ou na própria dinâmica do espaço. Porém, havia entre eles pontos convergentes, considerados aspectos importantes a se destacar, quais sejam os elementos simbólicos e relacionais desses espaços culturais. Eles não têm portas, janelas e muros. Pôde-se perceber, nesse detalhe estrutural e físico dos barracões de carimbó, uma simbologia, repleta de significados. As portas, janelas e muros, do ponto de vista material, trazem limitações,

delimitando quem pode entrar e sair de determinado espaço físico; porém, vale destacar aqui, em especial, o sentido da porta. As portas trazem o sentido real que é permitir que alguém entre ou saia de determinado espaço, sentido de escolha. Mas, existe também o sentido conotativo da palavra porta, como exemplo: “as portas do sucesso estão abertas para você”, significando a abertura de novas possibilidades na vida de uma pessoa, tendo aqui, uma conotação imaterial. Não importando qual sentido empregado, a porta (material ou imaterial) traz em si uma simbologia que merece ser destacada como elemento performático presente nos barracões de carimbó.

Silvia Cavalcante, em texto de 2003, refere-se à porta e seus múltiplos significados, a partir de uma visão fenomenológica. Pois, para a autora, a porta, não se constitui apenas como um objeto visível, tátil e material, mas um elemento antigo e carregado de simbolismo

Abrindo-se a porta, pode-se estabelecer conexões entre os espaços, criar perspectivas de interesses diversos, descortinar espaços vizinhos. Através da abertura, o olhar pode buscar outros mundos. Contrariamente, fechando-se a porta, a privacidade é favorecida: o homem pode voltar-se para si mesmo e desenvolver atividades privilegiadas. Em suma, através da porta, o homem pode criar uma variedade ambiental. Deste ponto de vista, a porta é uma fonte de complexidade e dinamismo no ambiente a disposição do homem. (CAVALCANTE, 2003, P.282).

A ausência das portas nos barracões aponta para diversos significados, tanto do ponto de vista real, quanto simbólico. O fato de não ter portas, janelas, muros e ser aberto proporciona um sentimento de acolhimento comunitário, um lugar aberto a todas as pessoas, independente da idade, posição social, escolaridade, do gênero e etnia. Todos podem estar juntos no mesmo espaço e vivenciar o carimbó. Nos barracões acontecem os encontros, as vivências, o brincar, a alegria, o entrar na roda, a partilha de saberes. Não precisa pagar para entrar, pois, todas as pessoas podem vivenciar o carimbó juntos. O acesso a todos é permitido. Os batuques dos curimbós comunicam, as pessoas se preparam para se encontrarem, e ali, tocam, cantam, dançam, socializam, bebem, se divertem, aprendem e vivenciam um bom carimbó. “As leis que regem o movimento das portas podem ser chamadas de ‘leis de acessibilidade’ ou ‘leis de acesso’, pois, em realidade, elas constituem a essência do conceito porta, a estrutura material sendo apenas sua representante”. (CAVALCANTE, 2003 p.284). Portanto, vale a pena “entrar” e conhecer um pouco dos barracões de carimbó da região nordeste do Pará.

3.4.1 Barracão do Carimbó – Ilha de Maiandeuá – Fortalezinha/PA

O barracão de carimbó da Ilha de Fortalezinha foi o primeiro espaço em que a autora esteve, visto que nunca pisara antes em um barracão de carimbó. Ela confessa ter ficado bastante surpresa, pois tinha em seu imaginário algo bem diferente do visto e vivenciado ali,

conforme descrito em seu Diário de Bordo. A surpresa com a beleza do lugar, com a história dessa casa de carimbó e ao perceber a maneira com que as pessoas interagem e produzem arte ali, ficaram patentes em seus registros. Naquele lugar ocorrem inúmeros encontros de carimbó, sendo possível sentir uma “energia” que envolve os que ali se fazem presentes nas vivências, literalmente um espaço cultural rico e dinâmico.

Chegamos ao barracão de carimbó “Filhos de Maiandeuá”, lugar totalmente diferente de tudo que imaginei. No meu imaginário iria encontrar um barracão de barro, onde as pessoas fabricariam artesanato, se encontrariam para tocar e dançar, de chão batido. Encontrei um ambiente totalmente diferente do meu imaginário. O barracão - um lugar grande, feito de palha e material rústico com vários artesanatos, mesas e cadeiras de madeira. Em cima, um ambiente de moradia, com um palco, com três curimbós e algumas maracas (instrumentos do carimbó). [...] Ali naquele lugar eles se reúnem para fazer o som, tocar, brincar, se reunirem, mas é um espaço privado, que leva o nome do grupo, trata-se de um espaço de socialização (Caderno de Campo⁹⁵).

Em relação aos aspectos físicos desse lugar, trata-se de uma grande bioconstrução - feita a partir de materiais retirados da própria natureza ao seu redor (Figura 38). A arquitetura e a posição geográfica nos mostram que o mesmo é cercado de natureza e arte, pois toda a sua construção e decoração refletem os aspectos naturais e artísticos. Os integrantes do grupo *Filhos de Maiandeuá* e muitos moradores dessa ilha têm uma profunda admiração pela ancestralidade, e buscam demonstrar isso em suas construções, o que pode ser percebida no próprio barracão de carimbó, bem como em várias construções da ilha e da praia.

Em relação aos aspectos interativos, nesse lugar, há intensa interação entre as pessoas que ali frequentam, interação que se estabelece entre os sujeitos; entre o ser humano e a natureza; e entre o ser humano e a cultura. Essas constantes interações constituem laços afetivos e sentimento de pertencimento ao lugar.

O barracão de carimbó de Fortalezinha não está aberto somente em momentos de apresentação. A todo instante, os moradores da ilha, turistas, carimbozeiros, mestres entram e saem, pois é acessível a todos. Ali, as pessoas sentam, conversam durante horas, se encontram, trabalham de maneira colaborativa, tocam, cantam, dançam, comem, bebem, namoram, fumam e observam a natureza. Enfim, é um lugar comunitário com múltiplos significados: de socialização, de diversão, de lazer, de aprendizagem, de acolhimento. Os moradores da ilha percebem e desfrutam deste lugar com sentimento de pertencimento, como um bem de todos, que merece ser cuidado. Foram presenciados moradores da ilha, trabalhando coletivamente para embelezá-lo; trabalhando para que uma roda de carimbó acontecesse.

⁹⁵ Caderno de Campo ou Diário de Bordo. Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, Casa do Carimbó. Trecho do dia 11/07/2019.

FIGURA 38: CASA DO CARIMBÓ – ILHA DE MAIANDEUA, FORTALEZINHA



Fonte: Acervo da autora (jul. 2019).

Em relação à localização geográfica da casa de carimbó de Fortalezinha, ela está localizada em um canto isolado da ilha de Fortalezinha, de frente para o mar, tendo em uma das dimensões o manguezal e, em volta, uma mata verde. Esse lugar exprime um sentimento de inteiro contato com a natureza, que pôde ser verificado no estilo de vida dos moradores da ilha, do grupo de carimbó *Filhos de Maiandeuá* e da maior parte dos frequentadores deste local.

Esse Barracão, além de apresentar toda a exuberância e beleza da natureza a sua volta, possui os seguintes aspectos: foi construído de madeira e palha; não há paredes ou portas, sendo assim um espaço aberto; não há piso, sendo o chão desse lugar a própria areia da praia (figura 39). Ele possui três andares; no centro, um espaço de socialização, com palco, três curimbós e diversos instrumentos (maracas, milheiros) para as apresentações de carimbó; grande parte da decoração, mesas, placas, pinturas, foram obtidas a partir do aproveitamento da natureza (pedaços de madeira, palha, cipós, cocos secos).

FIGURA 39: CASA DO CARIMBÓ – ILHA DE MAIANDEUA, FORTALEZINHA (PARTE INTERNA)



Fonte: Acervo da autora (jul. 2019).

O lugar expressa uma forma de viver e de perceber o mundo; expressa um estilo de vida de uma comunidade; seus gostos e preferências; reflete a maneira que eles convivem e socializam. O lugar interfere na percepção do tempo, na maneira como as pessoas se locomovem e trabalham. Ao estar em campo nesse lugar, a autora sentiu em seu corpo e mente algumas mudanças, pois pensava e refletia sobre as correrias da cidade grande, e o seu próprio estilo de vida agitado. Teve a nítida impressão de que ali, não adiantava ter pressa, pois se encontrava dependente da natureza daquele lugar, para atravessar de barco de um lugar para outro, tinha que esperar a maré baixar ou subir, um conhecimento que os barqueiros e moradores da ilha conheciam muito bem. Havia momentos em que a maré estava baixa ou alta demais, e por mais que a autora quisesse atravessar, tinha que esperar a natureza dar respostas. Ao assistir a um pequeno vídeo gravado na ilha, a pesquisadora percebeu que sua voz estava diferente, percebendo traços linguísticos de uma linguagem regional; notou, também, seu corpo mais tranquilo e equilibrado, seja pelo próprio ritmo do lugar e/ou pela alimentação mais natural. O lugar interferiu no corpo, mente, sentimentos, percepção de mundo e atitudes.

Nesse local, durante o trabalho de campo, observou-se na relação humana com a natureza um sentimento de respeito. Percebeu-se nas falas e nas atitudes do grupo de carimbó local uma forte preocupação com as questões ambientais, pois eles interagem com a natureza de forma intensa, por meio da pesca, da agricultura familiar, do artesanato, do cultivo de ervas medicinais e da prática esportiva. Eles demonstravam respeito e exaltação à natureza, considerando-a fundamental em vários aspectos da vida, apropriando-se da mesma de forma sustentável. Trata-se de uma escolha, de um estilo de vida. A educação não-formal promove formas de vivências, trocas de experiências e visões de mundo que trazem transformações individuais e sociais.

A Ilha de Maiandeuá é uma área de proteção ambiental. A parte externa do barracão de carimbó (Figura 40) é repleta de natureza e as atitudes de muitos moradores da ilha e dos integrantes do grupo são de respeito ao meio ambiente. Isso reflete na visão de mundo, na educação voltada para a vida, ou seja, na interação entre o ser humano e natureza. Saberes apreendidos na (con)vivência com a natureza, produzindo uma tomada de consciência coletiva, na percepção da importância da natureza para eles, pois é dali que boa parte dos moradores retiram o seu sustento diário. Compreendendo, assim, uma visão ampla sobre o lugar onde “eu vivo, e o lugar que quero deixar” para as futuras gerações, um olhar sensível e reflexivo sobre a relação ser humano-natureza.

FIGURA 40: PARTE EXTERNA DO BARRACÃO DE CARIMBÓ - FORTALEZINHA/PA



Fonte: Acervo da autora (jul. 2019).

Vê-se aí o processo educativo não-formal acontecendo, sem sistematização, mas intencional e importante para a comunidade. A maioria dos moradores da ilha, sentem que a ilha é um lugar de todos, e que todos devem cuidar dela. Esse sentimento, atitudes e práticas culturais não foram apreendidos em aulas de biologia, de educação ambiental, ou de ética, nem em bancos escolares e universidades. Trata-se de um saber coletivo, sensível, reflexivo e crítico, repassado de pai para filho, ou em grupos, trata-se de partilhas de saberes coletivos voltados para a vida e para o bem coletivo. Um conhecimento com interesse comum, na prática cotidiana.

Um dos integrantes do grupo, Genelson de Sousa Pinto, proprietário do barracão de carimbó, é conhecido como *Katitu* e, ao interrogá-lo sobre o seu apelido, ele respondeu que significa “um bicho do mato”, que ele era do mato. A conversa com ele e com sua companheira chamada Gaia Martínez González (31 anos) aconteceu por um bom tempo. Conforme fragmento de anotações da autora em seu Caderno de Campo:

Conversei com a companheira do Katitu, ela me falou o que fez ela largar tudo em Londres (onde morava). Ela é uma arquiteta, filha de espanhóis, tendo dupla nacionalidade, sua mãe é brasileira (São Paulo) e espanhola. Ela estava cansada da vida agitada que vivia e decidiu conhecer outros estilos de vida, outros tipos de construções. Percorreu o Nordeste brasileiro, ouviu falar de Algodual, foi passar um tempo ali, e se apaixonou pelo lugar. Falaram de Fortalezinha para ela, um rapaz falou que levaria ela e sua irmã para conhecer, e ao levá-las, ela se encantou com o lugar rústico e natural, e não quis mais voltar para a sua terra. Foi viver outro estilo de vida, que segundo ela, se encontra a verdadeira felicidade, uma vida natural, em contato com a natureza, sem correria, uma alimentação saudável, onde as coisas simples adquirem um valor único. Contou que ela pegava bambu, palha, cipó, e construiu com o seu atual companheiro, uma grande casa de palha que está na entrada do barracão. O próprio barracão que hoje tem três andares. Um lugar lindo e singular, pensado nos mínimos detalhes, que segundo ela, tem todo o artesanato dos Filhos de Maiandeuá (Caderno de Campo⁹⁶).

Portanto, as Performances, nas suas mais variadas camadas, produzem transformações

⁹⁶ Caderno de campo. Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, Casa do Carimbó. Trecho do dia 12/07/2019.

individuais e coletivas, por meio dos lugares, das viagens, dos estilos de vida, das interações culturais e sociais, compreendida aqui de uma maneira ampla. Os espaços visitados, as pessoas com quem houve o relacionamento, o ambiente e as relações estabelecidas nesses lugares, produziram novas visões e significados. Conforme o relato acima: a busca de algo novo (novas construções, (Figura 41); o ambiente diferenciado (a Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha), sem o ritmo de vida agitado das grandes metrópoles; e a convivência com os moradores da ilha foram cruciais para que Gaia Martínez tomasse decisões que trouxeram à sua vida profundas transformações. Desse modo, compreende-se que as performances se estabelecem nos espaços e nas interações que estabelecemos com pessoas, lugares, natureza, objetos, manifestações culturais, dentre outros.

FIGURA 41: BIOCONSTRUÇÃO⁹⁷ - ILHA DE MAIANDEUÁ, FORTALEZINHA/PA



Fonte: Acervo da autora (jul. 2019).

Outro fato observado foi que, durante a gravação de um vídeo-clipe, eles estavam decidindo o lugar. Um dos integrantes teve a ideia de filmar no manguezal e se banharem de lama. Eles queriam um espaço que simbolizasse o cenário natural. Depois de conversarem, decidiram gravar em frente ao mangue, com as vestimentas que usavam naquele momento, de bermudas, alguns sem camisas, outros descalços, não havia nenhuma preocupação com a aparência física, com roupas, sapatos, cabelo, maquiagem, eles queriam parecer o mais natural possível. Nesse mesmo dia, percebeu-se que alguns integrantes do grupo, e alguns moradores da ilha, estavam na casa do carimbó, realizando diversos trabalhos artísticos e de construção, a partir do aproveitamento da natureza, ou seja, eles estavam transformando em arte tocos de árvore, cocos secos, palhas e cipós. Esses detalhes chamaram a atenção, pela identificação, entre os carimbozeiros e a moradores da ilha, de laços de solidariedade; identidade e sentimento

⁹⁷ Esse termo é empregado para construções que apresentam preocupações ecológicas, compreendendo desde a construção até a habitação.

de pertencimento; relação sustentável com a natureza. Eles, em diversos momentos, estavam juntos, em conversas, trabalhando, surfando, comendo, realizando vivências.

Um fato curioso foi saber que a Casa de Carimbó é um espaço privado, pois pertence a Jenelson de Souza Pinto (32 anos), o *Katitu*, um dos integrantes do grupo, como já mencionado. A casa de carimbó é simultaneamente: um lugar de socialização, pelas vivências de carimbó; um espaço de interação entre os grupos, moradores da ilha e turistas; a residência de *Katitu* e de sua família; um restaurante e um espaço destinado a receber turistas, pois ali funciona um bar, restaurante e com quartos ao redor para alugar. No entanto, mesmo sendo um espaço privado, era um local de socialização e de contato com essa manifestação cultural, visto que ali eles tocavam, cantavam e conversavam sobre o carimbó.

Esse barracão é aberto ao público, não sendo cobrado entrada ou cachê, durante as apresentações. As pessoas circulam a todo tempo nesse espaço e, durante vários momentos, perceberam-se os moradores, os filhos de Maiandeuá, bem como turistas e pessoas de diversas idades, irem para esse espaço conversar, tocar, descansar, curtir a natureza, socializar, enfim, esse lugar tornou-se um ponto de encontro. As pessoas sentem liberdade para pegarem os instrumentos e tocarem, mesmo em momentos que não são de apresentação.

O processo formativo de educação nesse espaço se dá a partir das vivências com o carimbó. Vivência que ocorre a partir do encontro entre os mestres, aprendizes, simpatizantes, curiosos, turistas, e moradores da ilha, na qual juntos partilham os saberes do carimbó, ocorrendo assim constantes interações. Por ser uma educação com a intencionalidade e metodologia específica.

A metodologia utilizada pelo mestre Moacir e pelo grupo de carimbó *Filhos de Maiandeuá*, para inserir pessoas de todas as idades no universo do carimbó, consiste em disponibilizar instrumentos de carimbó pau e corda (curimbó, maraca, milheiros). Esses instrumentos musicais são colocados de maneira estratégica durante as vivências de carimbó, que ocorrem em diversos lugares da Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha (barracão, praia, canoas, ruas). Ao disponibilizar esses instrumentos musicais, eles dão abertura para que pessoas de todas as idades tenham interesse em aprender a tocar carimbó, acreditando que a aprendizagem ocorre, a partir da observação e da prática. A centralidade está no ensino da música, ao se juntarem para “fazer o som”⁹⁸. As pessoas interagem com o grupo, há constantes trocas e revezamentos entre os músicos, moradores da ilha e aprendizes. Além de facilitar na realização de uma vivência de carimbó, pois essa dura a noite inteira e, sem esse revezamento, os músicos

⁹⁸ Expressão usada pelos Filhos de Maiandeuá, que se refere ao momento em que eles se reúnem para tocar e cantar carimbó.

oficiais dificilmente conseguiriam tocar e cantar a noite toda, pois há um gasto enorme de energia física na execução desses instrumentos, principalmente no carimbó, sendo esse, tocado com as mãos. Muitos moradores da ilha já apresentam grande desenvoltura ao tocar. O ensino, apesar de parecer desprezioso, tem a intenção clara de partilhar coletivamente os saberes do carimbó, em especial os conhecimentos musicais. As pessoas também aprendem a dançar nesses momentos.

Justamente por que o Mestre Moacir e o seu grupo *Filhos de Maiandeuá* terem uma visão inatista do processo ensino-aprendizagem, eles acreditam que as crianças naturalmente já nascem com o “carimbó na veia”. A aptidão para o carimbó já nasce com a criança, vai se aperfeiçoando, a partir da vivência dos aprendizes com o carimbó, por meio da observação e da experimentação com essa manifestação cultural. Contudo, destaca-se aqui, que há uma intencionalidade na ação, pois, eles têm por objetivo principal transmitir o legado. Conforme destacado acima, eles têm uma metodologia própria, propiciando um ambiente de interações, tendo o aprendizado musical como foco principal. E o mestre Moacir sempre deixou clara, nas conversas informais e entrevistas, a importância de não deixar essa manifestação cultural “morrer”.

Apesar da visão inatista de educação que eles têm, demonstram interesse em transmitir os conhecimentos do carimbó para as novas gerações, havendo, portanto, uma intencionalidade no processo educativo, visto que o mestre Moacir, por diversas vezes, fala da importância dos mestres formarem os aprendizes que darão continuidade a esse legado. Dessa forma, ele demonstra interesse em ensinar a tocar os instrumentos musicais para quem desejar aprender. As vivências de carimbó são realizadas em diferentes lugares: na casa carimbó, na praia, no centro da cidade e nos municípios vizinhos.

Mestre Moacir, em determinados momentos, toca, canta, apresenta-se com o seu grupo, mas, às vezes, junta-se a outros grupos de carimbó, pois considera valiosos esses momentos de socialização entre os carimbozeiros, independente do grupo. No dia 11/07/2019, no período da tarde, houve o primeiro encontro da autora com o mestre Moacir e com os integrantes do grupo de carimbó *Filhos de Maiandeuá*. Em uma conversa informal, foi perguntado como se dava a transmissão de conhecimento entre eles e, como resposta ele disseram que já nascem prontos, que aprendem naturalmente, por interesse próprio, conforme descrito no Caderno de Campo.

Perguntei como se dá a aprendizagem para as gerações mais novas. Eles falaram que não precisa, que está no sangue, que as crianças já nascem com o carimbó, que quando eles colocam os tambores na praia, na praça, em qualquer lugar, as crianças já chegam e pedem pra batucar, eles deixam, e as crianças já tocam como se já soubessem, eles não precisam de professores, eles olham, observam e aprendem. Logo estão dançando, tocando e fazendo arte. Eles falaram que com todos eles foi assim, admiravam os

antigos mestres (Verequete, Lucindo) e foram aprendendo, e o carimbó faz parte da sua vida, do seu cotidiano, da sua trajetória. (Caderno de Campo⁹⁹).

Apesar de mestre Moacir e do grupo de carimbó *Filhos de Maiandeuá* considerarem o processo ensino-aprendizagem como algo inato, são perceptíveis alguns aspectos da educação não-formal nesse modelo de aprendizagem, como, por exemplo, a intencionalidade na transmissão desses conhecimentos. Eles demonstram interesse em repassar os ensinamentos que aprenderam com os grandes mestres, objetivando a permanência cultural. Outro ponto em destaque é que esse modelo de educação acontece, a partir da vivência da experiência, voltado para um saber coletivo com interesse em comum, atribuindo, a essa manifestação cultural, um sentimento de pertencimento.

A relação mestre-aprendiz, estabelecida entre o grupo, vai muito além de uma relação de transmissão de saberes, ou de um grupo com interesses em comum, ela é pautada na amizade e respeito, com vínculos sólidos. Eles se denominam família. O mestre Moacir, por diversas vezes, falou que os *Filhos de Maiandeuá* não são apenas os integrantes do grupo, mas todos podem ser considerados assim, mostrando que os laços de pertencimento e de solidariedade são fatores importantes no processo de transmissão de saber. A Figura 42 mostra umas das vivências coletivas no barracão de carimbó.

FIGURA 42: VIVÊNCIA COM O GRUPO DE CARIMBÓ *FILHOS DE MAIANDEUÁ*



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020).

Ao ser entrevistado, o mestre Moacir respondeu, acerca do processo de transmissão do conhecimento no carimbó, que acontece naturalmente, a partir do interesse daquele que observa, nas rodas de carimbó. Esse desejo em aprender inicia na infância, quando as crianças passam a se interessar pelo carimbó. “Tem muito interesse, as crianças se interessam bastante mesmo, tem criança que até chora, porque não quer sair de perto do carimbó” (informação

⁹⁹ Caderno de campo. Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, Casa do Carimbó. Trecho do dia 11/07/2019.

verbal¹⁰⁰). Ele cita o exemplo da Maia, filha de um dos integrantes do grupo (Katitu). No momento da pesquisa, ela tinha apenas quatro anos e, sempre que eles se apresentavam, ela se animava em tocar um instrumento musical ou colocava sua saia e dançava carimbó. Segundo o Mestre, as crianças da ilha, desde bem novas, sentem esse ímpeto pelo carimbó, pois ele faz parte do seu cotidiano.

É transmitido naturalmente, eu creio que é assim, de uma forma bem natural. É como eu estava falando outra vez, que as crianças chegam, a gente põe o tambor na praça, as crianças chegam, vão chegando, vão sentando, vão batendo. É a curiosidade para todo lado, pega as maracas. Ontem mesmo eu estava vendo a Maia (Filha do Katitu, com 4 anos), que é a nossa queridinha lá, da casa do carimbó. Ela disse assim: - Moacir, eu quero tocar carimbó contigo. Eu disse: - Simbora então. Aí, eu me sentei, peguei o banjo, e comecei a tocar, ela começou a pegar o milheiro, que é um instrumento um pouco maior do que as maracas. Então, ela começou a tocar o milheiro, atrás de mim, eu dei uma olhada pra ela, e fiz assim (olhou pra trás), aí, enxerguei ela assim, ela estava tocando bem pertinho de mim. Eu disse, olha que massa, poxa. Ela foi para o tambor, largou o milheiro e foi sentar no tambor. Sentou no tambor e começou a bater o tambor. Aí, depois deitou em cima do tambor, batendo deitada, e ficar fazendo graça, cheia de graça, a Maia (informação oral¹⁰¹).

Portanto, o carimbó faz parte do cotidiano dos moradores desse lugar, constituindo-se, enquanto lazer local, realizado em diversos lugares, sem horário ou público definido. As performances do carimbó, nesse lugar, possuem uma perspectiva voltada para a coletividade, para a participação e interação entre os mestres, aprendizes, moradores da ilha e turistas.

3.4.2 Barracão do Carimbó *Nego Oróia* – Curuçá/PA

Como já mencionado, a vivência da autora deu-se no barracão de carimbó da cidade de Curuçá-PA, durante o trabalho de campo, onde buscava analisar o processo educativo presente nesses espaços. Em julho de 2019, decidiu observar, participar e registrar a *Festa Folclórica de Curuçá*. A maior parte da observação dessa festa ocorreu no *Barracão de Carimbó Nego Oróia*¹⁰² (Figura 43), sendo, esse, um espaço público, fixo, localizado na praça principal da cidade de Curuçá, uma construção de madeira e coberta com palhas. O espaço é aberto, igualmente sem portas, com um grande palco para a realização das apresentações de carimbó e com chão batido, para as pessoas dançarem o carimbó. Todas as pessoas de todas as idades podem entrar, permanecer, brincar, socializar e sair, pois não há cobrança de ingressos ali. Um

¹⁰⁰ Entrevista concedida por TEIXEIRA, Moacir Modesto. 24:06 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Ilha de Maiandea: Fortalezinha, 2020. Arquivo MP4.

¹⁰¹ Ibid., [jan.2020].

¹⁰² O Mestre Zeferino Braga Leal, também conhecido como “Nego Uróia”, nativo do município de Curuçá, sendo considerado em 1896, como o maior cantador de carimbó e difusor de Carimbó dessa região. Na cidade foi erguido um memorial (Figura 34) em sua homenagem.

lugar bem divertido, e encontrava-se todo decorado com tecidos da cor laranja e chitão bem florido e colorido, para a grande festa de Curuçá/PA.

FIGURA 43: CASA DO CARIMBÓ *NEGO ORÓIA* – CURUÇÁ/PA (FESTIVAL FOLCLÓRICO 2019).



Fonte: <https://www.facebook.com/prefeituracuruca/photos/a.1773790562941808/2353743064946552/>

O festival tem a duração de três dias, é realizado na praça principal da cidade, há várias atrações acontecendo, simultaneamente, sendo dois palcos para as apresentações e o barracão do carimbó. Esses espaços funcionam da seguinte forma: em um dos palcos acontecem as apresentações locais, dos artistas da cidade, com apresentações folclóricas diversas; em outro palco, com estrutura um pouco maior, acontece a apresentação de artistas mais reconhecidos pela mídia. Nesse dia se apresentou o *Cabaré do Brega* e, apesar da concorrência, foi observado que o barracão de carimbó era o espaço mais lotado, mais visitado e mais divertido do lugar.

No barracão, diversos grupos de carimbozeiros se apresentaram durante a noite, sendo que a festa começou no início da tarde e se estendeu, ininterruptamente, até o amanhecer. Não havia pausas; no palco, os grupos de carimbó tocavam e animavam o barracão, tocando o carimbó *pau e corda*. Estavam ali pessoas de todas as idades, de todos os sexos e de diversas regiões do interior do Pará, bem como de outros estados. Elas dançavam, filmavam, socializavam, aprendiam e ensinavam a dançar carimbó. É um espaço de aprendizado coletivo. O simples fato de ser o espaço mais visitado em uma festa tão grandiosa, foi suficiente para se perceber o quanto as pessoas prestigiam o carimbó nessa região. Conforme registro no Caderno de Campo.

A festa acontece no centro da cidade de Curuçá, em uma praça tem um grande palco, de um lado com cadeiras e mesas para as autoridades (prefeito, secretária de cultura e convidados) assistirem à festa. De outro lado tem o Barracão de Carimbó, que começa a apresentar diversas bandas, tinha uma tocando quando chegamos. Ali, tinha várias pessoas dançando sem parar, eram: crianças, mulheres, homens, jovens, idosos, deficientes, pessoas locais (nativos) e turistas filmando e dançando. Ao mesmo tempo, toca carimbó sem parar nesse barracão e do outro lado o palco com as apresentações.

O barracão nesse momento estava mais cheio, tirei fotos, dancei e fiquei observando a alegria das pessoas em participarem da festa, daquele momento de lazer, descontração, brincadeira. Percebi ali que o Carimbó mexe com todos: crianças, jovens, idosos, de toda a classe social, ricos, pobres, nativos, turistas, héteros, travestis, de todos os lugares, tinha pessoas que vieram de Macapá e de diversas regiões. (Diário de Bordo¹⁰³).

Esse espaço é muito dinâmico. No palco, diversos grupos de carimbó vão se revezando, durante toda a noite e, em alguns momentos, eles trocam os integrantes. Eles saem para ajudar, tocando em outros grupos. Esse fato foi relatado por mestre Anilo que, nesse mesmo dia, apresentou-se sozinho no palco das apresentações regionais e, posteriormente, fez parte de um grupo de carimbó, tocando um instrumento musical. Ele informou que essas trocas entre os grupos acontecem com frequência, trata-se de uma vivência compartilhada entre eles. Não há aqui sentimento de competitividade, mas, um sentimento de cooperação, companheirismo, valores que estão presentes nas vivências de carimbó.

Nessa festa, os grupos de carimbozeiros são convidados e recebem um pequeno cachê, que será dividido entre os integrantes do grupo. O valor pago naquele ano, segundo mestre Anilo, foi de quinhentos reais, porém existem grupos numerosos e, ao dividir o dinheiro, o valor que cada um recebe é irrisório. Desse modo, considera-se que não é o valor financeiro o determinante, para que esses grupos se apresentem durante horas, mas o reconhecimento das pessoas, o prazer de participar da festa e a identidade de carimbozeiro. Nesse espaço, são perceptíveis as relações simbólicas e relacionais, grande parte das pessoas participam da brincadeira, sejam como observadoras, sejam como brincantes ativos, e ali eles aprendem, ensinam, há troca de saberes constante.

Um dos momentos que chamou a atenção da pesquisadora foi o envolvimento das pessoas nessa festa. Observou-se que algumas pessoas dançavam sozinhas, durante a noite inteira, outras em pares ou em grupos (Figura 44). Não foi presenciada nenhuma atitude preconceituosa naquela brincadeira, pois mulheres jovens concediam a dança a senhores; pessoas dos diversos gêneros dançavam entre si; crianças dançavam com os pais ou com desconhecidos; pessoas de outros lugares tentavam aprender a dançar e, logo, de imediato, havia alguém por perto, para ensinar como se dança carimbó.

¹⁰³ Caderno de campo. Curuçá, PA, Barracão de Carimbó Nego Oróia. Trecho do dia 14/07/2019.

FIGURA 44: PESSOAS DANÇANDO NO BARRACÃO DO CARIMBÓ *NEGO ORÓIA* - FESTIVAL DE CARIMBÓ DE CURUÇÁ 2019.



Fonte: Acervo da autora (jul. 2019).

O processo ensino-aprendizagem na dança foi algo marcante nesse barracão, pois foi perceptível que os carimbozeiros demonstravam interesse e tinham prazer em ensinar a dançar aqueles que não sabiam, para que pudessem aproveitar melhor a festa. A interação entre as pessoas era constatada pela incansável troca de parceiros, durante a dança. Em um dado momento, a autora estava parada, observando a festa e um senhor, com uns 80 anos, começou a dançar, observando as mulheres, buscando uma parceira de dança, porém, talvez se sentisse tímido em se aproximar delas. Uns jovens, parados ao lado, observaram a cena e falaram para a autora dançar com ele. A dança foi concedida a esse senhor, e dançaram por um bom tempo, até que ele encontrou outras parceiras. De fato, o carimbó convida a dançar, pois se trata de uma dança interativa. Há um grande respeito entre os parceiros, como se eles estivessem ali de fato para brincar e se divertir. O mestre Anilo narra a forma de brincar carimbó, com essas trocas constantes de parceiros, porém de forma respeitosa.

Porque é solta, tudo com respeito. Não precisa esbarrar, às vezes eu esbarro, outro esbarra em mim. Às vezes só um cavalheiro dança com dez damas. Vão fazendo aquela façanha, por ali, já vão ali fazendo com outra. Elas fazem a mesma coisa. Por isso a cantoria é essa, uma dança de respeito, mas cada qual tem seu jeito. (informação verbal¹⁰⁴).

Um pai encontrava-se com sua filha, de cerca de cinco anos, vestida a caráter, como uma verdadeira dançarina de carimbó, porém ela não sabia dançar. Nesse momento, o pai tentava ensinar a criança e, de repente, uma dançarina de carimbó se aproximou deles, começando a dançar com a menina, ensinando-a. Essas partilhas de saberes nesse barracão, ocorrem de maneira prazerosa, tanto para quem ensina, como também para o aprendiz.

¹⁰⁴ Entrevista concedida por CAMPOS, Anilo Ferreira. 41:33 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Curuçá, Pará, 2020. Arquivo MP4.

As pessoas dançavam sem parar, quem não sabia ia tentando se remexer, e às vezes os brincantes mais experientes percebiam e iam ensinar como se dançava. Na dança do carimbó, ninguém toca em ninguém, é uma dança solta, porém, eles trocam de parceiros o tempo todo, mas tudo com muito respeito. As mulheres dançam, e os homens vão se aproximando delas, eles sorriem uns para os outros, é como se o homem pedisse licença para dançar com a mulher. Todas deixaram eles se aproximarem, não há preconceito. Tinha homens jovens que dançavam com senhoras, tinham idosos que dançavam com meninas novas. Eles dançavam ao redor das moças cerca de quinze minutos, e trocavam aleatoriamente de pares, e assim iam percorrendo todo o salão. Eu também dancei com vários homens, de várias idades, que com um simples sorriso, sem dizer uma só palavra se aproximava e pedia permissão para dançar comigo. Eles não pedem com a voz, mas com o olhar e um sorriso e se aproximando, dançavam por um tempo e depois vão embora, e outros vêm. (Caderno de Campo¹⁰⁵).

Durante a dança, há uma aproximação entre os brincantes. Os olhares, os gestos e as ações propiciam uma experiência cultural. Os brincantes se permitem ensinar e aprender, por meio da observação e da prática cultural. Esse processo ensino-aprendizagem, acontece de maneira livre e lúdica. Os brincantes mais experientes incentivam e estimulam, os que não sabem, a aprender.

Esses conhecimentos partilhados coletivamente podem ocorrer em diversos espaços, não havendo lugar, data e hora precisa. O fator que determina esse movimento, é a vontade dos mestres, carimbozeiros e aprendizes, e a oportunidade de realização de uma vivência de carimbó. Além da vivência do carimbó, existem outras metodologias adotadas por eles, para que ocorra a partilha de saberes, tais como: rodas de conversas (formais e informais); oficinas de música, dança e de fabricação de instrumentos musicais; festividades e aulas práticas. Os mestres e carimbozeiros, partilham seus conhecimentos de maneira prática e teórica, porém, com uma lógica diferenciada das produzidas em escolas formais de ensino.

Esses ensinamentos vão além de um simples saber fazer, como aprender a tocar um instrumento, a cantar ou compor uma canção de carimbó, os passos da dança do carimbó, a maneira de brincar, os diversos rituais presentes na manifestação cultural. Esses conhecimentos, são para a vida, pois, no carimbó, também se aprende a respeitar a memória dos grandes mestres; o valor e o sentido do carimbó; a história dos povos que foram subjulgados; compreender a importância da natureza; lutar pelo interesse coletivo; sentimentos de solidariedade e cooperação. Joana Abreu destaca que essas práticas de partilhas de saberes comunitários estão presentes na cultura dos povos afro-ameríndios. Esse partilhar de saberes práticos, segundo ela, não ocorre “desmazeladamente”, mas por um processo ensino-aprendizagem repleto de significados para aquela comunidade, sendo repassado por gerações. “O ensinar-aprender fazendo junto a partir da vivência comunitária está presente e

¹⁰⁵ Caderno de campo. Curuçá, Barracão de Carimbó Nego Oróia, Trecho do dia 14/07/2019.

sistematizado nas práticas de muitas culturas afro-ameríndias” (OLIVEIRA, 2020, p.176).

O carimbó possui um importante papel no processo ensino-aprendizagem, visto que, em torno dessa dança, estabelecem-se saberes e aprendizagem significativos para determinado grupo. Verificou-se nos três barracões uma preocupação com os ensinamentos dos antigos mestres, sendo uma constante inquietação, dos mestres e carimbozeiros, o repassar esses saberes às futuras gerações, de forma que elas deem continuidade a essa manifestação cultural. Percebem-se, aqui, as características da educação não-formal, com o ensino intencional, voltado para a formação de uma identidade cultural, por meio das vivências, das trocas de experiência, realizado nos diversos espaços, com diferentes aprendizes, baseado nos interesses coletivos. Conforme destaca Eduardo Conegundes de Souza (2005):

Assim, os processos de transmissão de saberes presentes no universo da cultura popular, pautado por uma lógica própria, pressupõem práticas pedagógicas diferenciadas que podem enfatizar formas diferentes de sociabilidade ligadas às relações comunitárias, nas quais as formas simbólicas, a ritualidade, a oralidade, e a ancestralidade têm papel fundamental de ligação com a tradição. Com isso privilegiam, neste processo pedagógico, outro sistema de valores, que não aquele presente na prática educacional corrente em nossa sociedade. (SOUZA, 2005, p.412).

O carimbó é, portanto, um bem imaterial em que as práticas pedagógicas são direcionadas para a coletividade, a partir da interação entre os sujeitos. Os saberes são partilhados entre o grupo por meio da oralidade, das interações, dos rituais e da ancestralidade.

O nome do barracão de carimbó, localizado na praça central da cidade de Curuçá/PA, homenageia o Mestre Zeferino Braga Leal, mais conhecido como *Nego Oróia*, ou Uróia. Nascido na cidade de Curuçá, no ano de 1896, faleceu em 1974, aos 78 anos. Carimbozeiro e fundador do grupo de carimbó *Bico de Arara*, é considerado um grande difusor do carimbó nessa região, sendo este, grande cantador e tocador de carimbó. Além do barracão, anteriormente citado que leva seu nome, foi erguido um memorial (Figura 45) localizado próximo à orla marítima da cidade, considerado também como um dos pontos turísticos desse lugar.

Em Curuçá, as referências estão fortemente associadas à atuação dos responsáveis pela promoção das festas de carimbó nas décadas de 1950/60. Estes, por sua vez, também eram proprietários de barracões, como os de Barreirinha, de São Pedro, do Barirí, da Matinha, da Baixada dos Mangais, de Murajá, encabeçados por Gigi (tia Guem), Maria Pretinha e Mercedes (tia Gê), além do barracão do Nego Uróia (IPHAN, 2013, p.73).

FIGURA 45: MEMORIAL NEGO ORÓIA – CURUÇÁ-PA.



Fonte: In: Minube¹⁰⁶.

Em duas das cidades pesquisadas (Marapanim e Curuçá) foram erguidos monumentos que homenageiam grandes mestres do carimbó pau e corda (Lucindo e Nego Oróia), revelando, assim, a força do carimbó pau e corda, na região nordeste do Pará. Ainda que muitos dos carimbozeiros pau e corda não tenham sido reconhecidos em vida, por seus trabalhos, pois, “[...] Mesmo tendo dedicado sua vida a esse ofício, sobrevivem com dificuldades, alguns em idade bem avançada e com saúde debilitada, enfrentando o trabalho pesado para manter o sustento de suas famílias numerosas” (IPHAN, 2013, p.126). Contudo, muitos permanecem firmes e resistentes na tradição cultural do carimbó, repassando, assim, o seu legado às futuras gerações.

Corroborando com a importância desse mestre de carimbó, o grupo de forró pé de serra *Trio Nordestino* faz uma homenagem ao Nego Uróia, em uma de suas canções, *Carimbó do Uróia*¹⁰⁷, no álbum *Estamos aí para balançar* (1977). Essa canção aparece com o nome Uróia, como citado anteriormente alguns chamam de Oróia, ou Uróia. A letra dessa canção fala do carimbó *pau e corda*, apresentando-o enquanto lazer, cita também uma brincadeira (cordão) bastante prestigiada pelos antigos, infelizmente não mais vista com facilidade, pois se perdeu com o passar do tempo. O *cordão de boi* foi citado pelo mestre Anilo, na entrevista.

Carimbó do Uróia

Eu quero homenagear
 Eu quero homenagear
 O saudoso nego Uróia
 Que nasceu em Curuçá
 Pois foi ele o primeiro a cantar carimbo lá no Pará
 O conjunto pau e corda
 Com o seu cordão pela rua a cantar
 Dona da casa nos dê a licença

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.minube.com.br/sitio-preferido/memorial-nego-uroia.-a3711132>
 Acesso: 19/08/2020.

¹⁰⁷ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/trio-nordestino/1905910/> Acesso: 24/05/2022.

Que o nosso cordão quer brincar
 A licença já está dada
 E a turma já está preparada
 (Trio Nordestino, *Estamos aí para balançar*, 1977).

Os mestres de carimbó pau e corda, são em sua maioria pessoas comuns, do povo, porém, de grandes conhecimentos culturais e ritualísticos. Esses mestres são dignos de respeito e admiração. Ter imagens nas cidades que homenageiam esses mestres é uma forma de reconhecer a história e trajetória deles, é rememorar aqueles que dedicaram toda uma vida ao carimbó. Infelizmente, apesar de haver mestras e carimbozeiras do carimbó pau e corda, não foram encontrados, durante a pesquisa de campo, monumentos e/ou homenagens a essas mestras e carimbozeiras, apesar da grande importância delas no carimbó. Contudo, já despontam algumas pesquisas sobre a importância da resistência cultural dessas mulheres nessa manifestação cultural, que ainda é predominantemente masculina.

3.4.3 Escola de Carimbó Uirapuru Mirim - Marapanim

A Escola de Carimbó Uirapuru Mirim localiza-se na cidade de Marapanim e é um espaço cultural, social e de aprendizagem coletiva, fundada pelos mestres Manoel e Ninito. No início da pesquisa, a sede provisória era no quintal da residência do mestre Manoel. Um barracão aberto, sem paredes e portas, apenas no contrapiso e coberto. Ali havia algumas ferramentas de trabalho e diversos instrumentos musicais, que estavam em processo de fabricação. A história da criação dessa escola se deu a partir de um sonho que o mestre Manoel teve em um determinado momento histórico. Ele narra que, durante o seu sonho, alguém aparecia e jogava um monte de crianças para ele ensinar o carimbó, dizendo que ele deveria se virar, já que isso era o que ele queria fazer. Ele interpretou o sonho como uma missão dada a ele. Desse modo, ele passa a projetar meios de transmitir os saberes do carimbó às futuras gerações, buscando colocar em prática o que visualizou no seu sonho.

A Escola de Carimbó de Marapanim surge pela necessidade de resolver um problema, presente no carimbó. O mestre Manoel percebeu que no carimbó não havia crianças e jovens envolvidos e, desse modo, sentiu a necessidade de inseri-los nesse processo cultural, para que eles dessem continuidade à tradição. A criação desse barracão veio, primeiramente, a partir de uma problemática e, posteriormente, por um sonho, finalmente por ações concretas de efetivação e realização desse sonho. Desse modo, ela foi planejada e criada para, de fato, ser um espaço de aprendizagens, com intencionalidade, com um público alvo específico, com horários e dias estipulados, para que as aulas acontecessem, partindo de objetivos claros. Sendo,

portanto, um espaço privilegiado da educação não-formal. Mestre Manoel tem total clareza da importância da educação na transmissão dos saberes e como ela é fundamental na continuidade da tradição.

Eu fui reconhecido pelos trabalhos, pelos trabalhos que eu venho fazendo desde 2003. Em 2013 eu criei a escola de carimbó. Eu nem sonhava em fazer o registro do carimbó, nem se falava disso, em 2003. Aí, eu preocupado, eu olhei para um lado e outro, no grupo Uirapuru só eram pessoas idosas, olhava para outro grupo, somente pessoas idosas. Não via crianças, não via jovens envolvidos, menores de 15, pessoas de 15, e 16 anos, não tinham envolvidos no carimbó. Na época, só eram pessoas idosas, dançarinos, dançarinas, os músicos, só pessoas idosas, de 40, 50 para cima, pessoas nessa idade, não via os jovens envolvidos. Então, se tu não vês os jovens envolvidos, qual é a tendência? Acabar. Então, porque eu criei a escola de carimbó? Naquela época, eu fiquei preocupado com aquela situação. Dormi, e eu tive um sonho, de criar uma escola de carimbó. Naquele sonho, eu sonhava em criar aquela escola de carimbó, e eu pensava assim, como é que eu vou criar? E aquela pessoa vinha no sonho e dizia assim para mim. - É isso mesmo que tu queres? E jogava um monte de criança na minha frente. Está aqui, um monte de criança na minha frente. Eu perguntava assim: - E como eu vou fazer? - Te vira, dá o teu jeito, tu não queres? Então vai assumir. Eu fiz uma reunião com o pessoal do grupo Uirapuru, depois veio toda a ideia, como tinha que ser feito. Fiz a escola, que é trabalhar com as crianças, e repassar os conhecimentos. Na época, chamei o mestre Ninito, que era o instrutor do grupo, o mestre, que tocava, e também o fundador do grupo, era ele. Eu chamei ele, botei ele, a ideia de nós criamos a escola. Na época também, eu era o presidente da Banda União, onde ele trabalhava como monitor, e eu levei as crianças para lá. Não só para aprender o carimbó, mas para saber tocar na banda, tocar o carimbó. Dentro do grupo das crianças, surgiram crianças talentosas. (informação verbal¹⁰⁸).

Nessa escola participam crianças e adolescentes de três a dezesseis anos. O ensino é realizado por mestre Manoel, pelo artesão Antônio Carlos e por ex-alunos da escola. Os especialistas vão transmitindo seus conhecimentos e os aprendizes da casa vão se especializando no ofício, para que possam ensinar outros, como é o caso do Douglas, um ex-aluno que se tornou músico e, hoje, ensina outras crianças a tocar instrumentos musicais do carimbó. Os horários são organizados e bem definidos, as aulas são realizadas todos os sábados, pela manhã, das 10 às 12 horas. No momento da entrevista, a escola de carimbó atendia 30 crianças, porém a mesma chegou a atender cerca de 150 a 200 crianças e adolescentes, conforme declara o mestre Manoel “Olha, eu comecei com 75, com 75 fui para 150, de 150 fui para 200, agora eu estou com 30 crianças”. (informação verbal¹⁰⁹).

No mês de outubro de 2020, em uma conversa por telefone com o mestre Manoel sobre o funcionamento da escola em tempos de pandemia e sobre os motivos da diminuição do número de crianças e adolescentes que frequentam a mesma, ele ressaltou que as crianças permanecem na escola por um determinado período, mas, quando elas começam a entrar na

¹⁰⁸ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

¹⁰⁹ Ibid., [jan.2020].

adolescência, alguns motivos justificam a evasão, sendo eles: a idade, pois a escola só atende até os 16 anos; alguns adolescentes saem para estudar fora, principalmente na capital (Belém); outras passam a integrar em grupos de carimbó da região; existe também, a dificuldade financeira de manutenção da escola. Sendo esses os principais motivos da dispersão dos aprendizes. A escola de carimbó na atualidade não está funcionando devido à pandemia, suas atividades estão suspensas e, por esse motivo, intensificando ainda mais as barreiras já enfrentadas.

Notou-se a educação não-formal presente nesse espaço educativo e na experiência do mestre Manoel, em relação à sua vivência com o universo do carimbó; seu engajamento político em defesa dessa manifestação cultural e no processo de Patrimonialização do Carimbó; sua formação musical, como integrante e músico do Grupo *Uirapuru*; sua percepção da realidade, em enxergar a necessidade de inserção das crianças e adolescente nessa tradição cultural; seu reconhecimento como mestre de carimbó, tanto pela população local, bem como pelos carimbozeiros. Todos esses fatores contribuíram para a sua visão em relação à importância da educação no processo cultural. Pelo teor de seu depoimento, percebe-se que sua visão em relação ao processo ensino-aprendizagem é compreender que a transmissão dos saberes é essencial para o processo cultural, pois o conhecimento precisa ser repassado, para que o Carimbó se mantenha vivo, porque “se tu não vê os jovens envolvidos, qual é a tendência? Acabar” (informação verbal¹¹⁰).

Percebeu-se, através do discurso, da prática educacional, do engajamento político e cultural do mestre Manoel que ele reconhece a importância da educação para a cidadania, pois, ao inserir as crianças e adolescentes no universo do carimbó, eles irão adquirir futuramente uma profissão, podendo ser músicos ou artesãos, aprendendo determinado ofício e dali tirando seu próprio sustento. A educação e a cultura têm um papel fundamental, para diminuir a vulnerabilidade existente nessa idade, podendo evitar que, futuramente, as crianças venham a se envolver em situações de risco, como o uso de drogas, prostituição, violências.

Então é assim, a gente começa a ensinar a criança, desde criança mesmo, repassando os conhecimentos desde bebezinho, porque quando você repassa o conhecimento para a criança, é mais fácil assimilar na mente dele. Porque tudo que tu faz pra uma criança, o que tu ensina pra ela, ela aprende. Se tu ensinar coisa boa, ela vai aprender coisa boa, mas, se tu repassar coisa ruim, ela vai aprender coisa ruim, então a criança é trabalhada em cima dela, as informações na mente dela. A melhor coisa que tem hoje na vida é você ser músico, professor, médico, trabalhar na saúde, mas a música, ela é universal, você aprende, e nunca termina de aprender, sempre fazendo, aprendendo as coisas boas. Então assim, as coisas que a gente trabalha em cima das crianças aqui, é justamente que essa essência ela não acabe, e dando continuidade dos saberes, na

¹¹⁰ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

troca de saberes, da salvaguarda, porque, eu estou repassando o meu conhecimento, ele vai crescendo, vai aprendendo, vai aprendendo, quando chegar com 10 anos, 20 anos de aprendiz, ele já vai ser o mestre. É assim que se dá, a criação de um mestre, é assim, ele vem desde criança aprendendo, aí vem a comunidade, e vai reconhecer justamente pelo conhecimento que ele tem, pelo talento que ele tem e desenvolve, aí ele vai se tornar mestre. (informação verbal¹¹¹).

O trabalho desenvolvido nesse espaço já obteve diversos resultados positivos, alcançando, assim, alguns objetivos, dentre eles: alguns ex-alunos da casa, hoje, são músicos e retiram o seu sustento, a partir da música, como no caso do ex-aluno que hoje é monitor da escola, o Douglas Silva; ela promove a inserção de crianças e jovens no carimbó, por meio da dança, música, artesanato, mantendo viva a tradição. A escola foi premiada em 2019, pela Secretaria de Estado de Cultura do Pará¹¹², recebendo o *Prêmio Preamar de Cultura*, com um valor em dinheiro que contribuiu para a compra de um terreno destinado à construção da Escola de Carimbó Uirapuru Mirim (Figura 46); ela é um espaço de inclusão social, de divulgação desse bem imaterial.

Eu trabalho aqui desde 2015, de 2003, nunca pensei em ganhar dinheiro, faço os projetos, às vezes a gente é contemplado, fui contemplado, agora com um projeto aqui no Pará, que é, do governo, o “Preamar”. A escola, ela foi, ela foi contemplada, e graças a Deus, a gente ganhou esse dinheiro, já comprei o terreno, para fazer a escola, comprei o terreno no valor de 8 mil reais, para gente fazer a escola. E, o sonho, não é só, fazer a escola e dar aula, é também que as mães dos meninos, que os pais dos meninos, também aprendam a fazer alguma coisa dentro da escola. É, o nome do projeto que eu fiz, que é a escola do carimbó Uirapuru, que é um Centro de recreação, dando incentivo para pais, e para as mães, estarem lá junto com os filhos, mas, aprendendo a fazer alguma coisa (informação verbal¹¹³).

FIGURA 46: NOVA SEDE DA ESCOLA DO CARIMBÓ UIRAPURU MIRIM



Fonte: Acervo da autora, dez.,2021.

¹¹¹ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

¹¹² Fonte: http://www.ioepa.com.br/pages/2019/11/27/2019.11.27.DOE_84.pdf. Prêmio Preamar de Cultura

¹¹³ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

A nova sede da Escola de Carimbó Uirapuru Mirim é um grande barracão, ocupando quase todo o terreno. Assim como os outros barracões já apresentados (Casa de carimbó de Fortalezinha e casa de carimbó Mestre Oróia), ela não possui portas e janelas, embora seja de alvenaria estando aberto a todos para participarem de eventos e atividades comunitárias. Porém, aqui é bem definido quem são os aprendizes dessa escola (crianças e adolescentes).

A escola ainda se encontra em fase de construção, devido aos poucos recursos financeiros. A construção desse barracão vai acontecendo gradualmente, através de mutirões de construção. Conforme os recursos financeiros vão entrando, eles se reúnem e vão construindo a escola. Ela, conforme a imagem acima, já está em fase bem avançada. Esse caráter comunitário de construção, mostra um sentimento de pertencimento, além do mais, muitos carimbozeiros desenvolvem paralelamente atividades diversas como pedreiros e carpinteiros.

O nosso barracão vai ser inaugurado dia 11 e 12 de fevereiro. Dia 11 é a inauguração da escola, e dia 12 é o festival de carimbó do Uirapuru. A construção foi feita na base de mutirão, nós mesmos do grupo, eu, o Mestre Daniel, e os outros músicos e dançarinos. Nós que construímos, não fizemos planta nenhuma, nós construímos, marcamos tudinho, não fizemos a planta baixa. Nós fizemos a planta assim, riscamos lá, esquadreamos lá, cavamos os buracos, de um metro de fundura, e construímos os pilares, construímos ele de alvenaria, como você viu lá. Eu não fiz uma planta com engenheiro não, eu só fiz assim, porque eu sou carpinteiro, pedreiro, o Mestre Toinho também é, e nós fizemos assim. E vai ter o festival agora dia 2, 3 e 4 agora, aqui em Marapanim. E o nosso Festival mesmo, a inauguração do barracão é em fevereiro, se você puder vir em fevereiro, é 11 e 12 de fevereiro, vai ter música ao vivo no dia 11, e começa a programação com a missa, e depois da missa é o café da manhã, apresentação das crianças, e a noite é o baile da saudade. No domingo é festival de carimbó, com mais de 30 grupos que vão se apresentar aqui no festival do Uirapuru no domingo. (informação verbal).¹¹⁴

A Escola durante a pandemia encontrou-se sem aulas, porém, foram realizadas algumas transmissões ao vivo (*lives*) pela internet, oficinas com os mestres, carimbozeiros e alunos. Em novembro de 2022, as oficinas de carimbó, com essas crianças e adolescentes foram retomadas. A inauguração oficial dessa escola de carimbó está prevista para os dias 11 e 12 de fevereiro de 2023, informação fornecida pelo Mestre Manoel (*WhatsApp*), que convidou a autora para a inauguração da escola. Há grande tristeza em, talvez, não poder participar desse momento tão importante de conquista para essa comunidade carimbozeira, pois o trabalho, a distância e as condições financeiras são, por ora, empecilhos que dificultam a presença da autora, mas, estará presente em coração. Muitos desses alunos se apresentam com o grupo de carimbó *Uirapuru*,

¹¹⁴ Fala em conversa por WhatsApp (pedaço relativo ao projeto. PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 17:03 min (nov. 2022).

do qual o mestre Manoel é integrante.

A Escola de Carimbó Uirapuru Mirim (Figura 47) foi criada em 2003, e os alunos que participam dessa escola não pagam mensalidade, sendo, portanto, um trabalho realizado, a partir do voluntariado. Ela foi fundada no quintal da casa do mestre Manoel que afirma retirar de seu bolso o dinheiro para o sustento desse projeto. Para o funcionamento da escola, é necessário arcar com diversas despesas, tais como: água, luz, material, indumentárias, instrumentos musicais, adereços e lanche para as crianças. Os professores e monitores ministram as aulas sem cobrar nada, pois reconhecem que, da mesma forma que adquiriram a aprendizagem de outros, desejam repassar os seus conhecimentos.

Olha, tem umas pessoas que dão, tem umas pessoas que dão, que trazem alguma coisa, tem outras que não, Quem mantém essa escola aqui sou eu. O governo continua, ele me ajudou através do projeto que a gente faz, que são os projetos de prêmio, que eu fiz agora, passei, pra fazer a escola, os projetos que a gente faz. Mas, dizer assim, que eu tenho ajuda mesmo, de pessoas bancar mesmo, aqui não. Quem banca aqui sou eu, eu tiro do meu bolso, pra manter a escola, dos *shows* que a gente às vezes faz, deixa um pouco, às vezes pra comprar o leite dos meninos, tira pra comprar as roupas deles, uma roupa de dança, de música. (informação verbal¹¹⁵).

FIGURA 47: ESCOLA DE CARIMBÓ UIRAPURU MIRIM, MARAPANIM/PA.



Fonte: Facebook Uirapuru Marapanim¹¹⁶.

Durante a entrevista de campo, houve a oportunidade de entrevistar o artesão Antônio Carlos Pinheiro Lobo, nessa escola de carimbó. Ele é genro do mestre Manoel e, voluntariamente, ensina a crianças e adolescentes o ofício de fabricação de instrumentos musicais. Ao conceder entrevista e mostrar como se dá todo o processo de fabricação dos instrumentos musicais de carimbó, exibindo, assim, os que estavam sendo preparados no momento, dentre eles os curimbós, as maracas e os milheiros, também falou sobre valores,

¹¹⁵ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

¹¹⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/search/top/?q=Uirapuru%20Marapanim> (Acesso: 20/08/2020).

materiais usados, a relação entre os artesãos e sobre a transmissão desse saber ancestral. O artesão destaca a importância de ensinar o ofício aos mais jovens, de modo a garantir a perpetuação da cultura.

A gente tem o conhecimento de produzir essas peças, mas eles (outros artesãos) não passam, não repassam para os outros, não sei qual é o medo, de concorrência, eu acho. Eu não, eu não vejo por esse ponto, não quero saber por esse ponto não. Eu quero saber que um dia, com outras pessoas, eu aprendi com fulano, hoje ele não está mais, mas eu já aprendi com fulano, e isso para mim, é uma gratificação muito grande, eu não cobro nada, mas para mim isso é muito gratificante nesse ponto aí, de a pessoa citar meu nome, apesar de não ganhar nada, mas eu acho muito gratificante, então é isso aí, entendeu? Eu tenho esperança que essa cultura não venha morrer, eu tenho muita esperança nisso aí. Eu tenho os meus filhos como exemplo, eles como exemplo, que toca, que dança, que bate o curimbó, que estão acompanhando o meu dia, quando eu estou produzindo os instrumentos, e tem curiosidade de aprender também (informação verbal¹¹⁷).

Ele ensina às crianças e jovens o ofício de artesão de instrumentos musicais de carimbó, de forma voluntária nessa escola, percebendo, assim, a importância de repassar o seu saber. Há nesse processo ensino/aprendizagem, sentimentos de respeito aos saberes ancestrais, valorização cultural e gratidão. Os integrantes da Escola de Carimbó Uirapuru socializam esses princípios educacionais, apresentando uma visão bem clara do papel da educação na transmissão cultural.

O artesão Antônio Carlos fez menção aos seus filhos que estão, desde pequenos, incluídos no carimbó. Os seus dois filhos participam, aprendendo a cantar, tocar e dançar. O que confirma que a educação não-formal acontece, a partir da experiência cultural, alcançando gerações. Nota-se que o mestre Manoel, ainda na infância, foi noviciado na cultura de seus ancestrais e, agora, como mediador do patrimônio cultural, transmite seus conhecimentos a seus descendentes e a outras crianças da comunidade local. Esses saberes perpassam o viés familiar, a comunidade carimbozeira e local, tendo como principal objetivo salvaguardar o carimbó.

A Figura 48 exibe um curimbó em tamanho pequeno, fabricado e adaptado especialmente para que crianças tenham acesso a esse instrumento musical, passando a interessar-se pela música e sendo, dessa forma, incluída no processo educacional cultural, desde cedo.

¹¹⁷ Entrevista concedida por LOBO, Antonio Carlos Pinheiro. 9:15 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4.

FIGURA 48: CURIMBÓ FABRICADO COM TAMANHO IDEAL PARA CRIANÇAS BEM PEQUENAS.



Fonte: Acervo da autora (jan. 2020)

Os três lugares apresentados: O Barracão de Carimbó de Fortalezinha, O Barracão de Carimbó Nego Oróia e a Escola de Carimbó Uirapuru Mirim são espaços culturais ricos, nos quais a educação não-formal acontece. Eles possuem especificidades próprias e, mesmo que um deles (Barracão de Carimbó de Fortalezinha) seja de propriedade particular, todos eles apresentam objetivos voltados à coletividade, sociabilidade, partilha de saberes, espaços de grande difusão dessa manifestação cultural paraense. O barracão de Carimbó Nego Oróia é um ambiente coletivo, criado pelo Poder Público, sendo um lugar de socialização e que apresenta os mesmos objetivos dos outros.

Na casa de carimbó de Fortalezinha observou-se uma predominância no ensino da música, sendo que os integrantes do grupo *Filhos de Maiandeuá* fabricavam seus próprios instrumentos, não tendo um público alvo específico, participando de forma ativa pessoas de todas as idades, com ou sem conhecimento musical prévio. Nesse espaço, há grande valorização e preocupação em repassar os saberes ancestrais, com diversas oficinas (pagas ou não) de fabricação de instrumentos musicais, de artesanatos. O cotidiano dos moradores da ilha e diversas ações mostram que eles têm uma visão sensível com respeito e admiração pela natureza, até mesmo o bloco de carnaval de 2022 teve como tema o *Orgânico*, com fantasias de folhas, confeccionadas por eles, pinturas de argila e desfile pela cidade (Figura 49). O artesanato está presente em todos os cantos do barracão e observou-se que, em vários momentos os “Filhos de Maiandeuá” com outros moradores da ilha, produziam peças de artesanato, a partir do aproveitamento da natureza (coco seco, pedaços de madeira, cipós...), para decorar e enfeitar o barracão de carimbó. Os conhecimentos artesanais e o sentimento de pertencimento dos moradores desse lugar mostram a importância desse espaço, como um lugar de múltiplas aprendizagens que são partilhadas coletivamente e de intensas interações.

FIGURA 49: CARNAVAL 2022 - BLOCO ORGÂNICO.



Fonte: Instagram @filhosdemaiandeua (postado em 23/02/2022).

A foto do carnaval 2022 (Figura 50) mostra um carnaval diferenciado do costumeiramente veiculado pelas mídias (televisão), pois, no carnaval da ilha de Fortalezinha, pôde-se perceber uma criança sentada tocando curimbó com outras pessoas, fantasias produzidas pelos moradores da ilha, a partir de folhas, cipós e galhos; um carnaval no ritmo do carimbó, aspectos que revelam a importância do carimbó e da cultura paraense para os habitantes dessa ilha, constituindo-se como vivências que revelam a identidade do povo paraense, experiências que integram lazer, ensinamentos ancestrais, socialização e reconhecimento da importância da natureza.

FIGURA 50: BLOCO DE CARNAVAL ORGÂNICO E DESFILE NA ILHA.



Fonte: Instagram @casadocarimbofortalezinha (postado em 23/02/2022).

Considera-se que o lugar se onde vive, exprime uma maneira de viver e de perceber o mundo. Faz-se importante salientar que o Mestre Moacir e o seu grupo de carimbó *Filhos de Maiandeua*, apesar de morarem na ilha, sendo um lugar isolado geograficamente, com bastante

natureza, não estão totalmente isolados e presos ao passado, pois se deslocam em determinados momentos, para realizar apresentações em algumas casas de *show* da capital paraense (Belém). A maioria deles são jovens e com acesso à internet, estando em constante atividades nas redes sociais. Essa relação entre metrópole e ilha; entre passado (saberes ancestrais) e presente (redes sociais), essas questões espaciais e temporais se estabelecem em constantes conflitos, reelaborações e resistência, circunscritas no corpo e nas práticas culturais. Contudo, percebeu-se no cotidiano e, na prática cultural desse mestre e do seu grupo, uma identidade carimbozeira bem definida, pois, os mesmos orgulham-se de ser carimbozeiros do gênero pau e corda.

Entre outras coisas, o exercício na tentativa de descolonizar corpo/pensamento nos confronta fortemente com a questão da temporalidade e da espacialidade e nos demanda a presentificação de nossos corpos e de nossa ancestralidade. Essa presentificação está na demanda de Cusicanqui de reconhecimento da coetaneidade dos povos afro-ameríndios com seus saberes e fazeres na contemporaneidade, ou seja, não são saberes que ficaram no passado, mas estão no passado e no presente, simultaneamente. Tal demanda é um argumento fundamental para justificar a importância de abordagens construídas sobre vivências práticas de conhecimento desses saberes e fazeres, a fim de contribuir para o processo de compreensão dessa coetaneidade. Corporificar esses saberes é um caminho de reconhecimento, mas neste caso específico é também a realização de uma trajetória que vem do passado e chega até os tempos presentes, habitando-os e afirmando “estive aqui antes e estou aqui agora”. (OLIVEIRA, 2020, p.145).

Pensar na corporificação desses saberes, nessa ancestralidade que é repassada de geração em geração, como um bem a ser preservado e transmitido nesses espaços coletivos de saberes, é reconhecer a importância da memória e da história de determinado grupo, constituindo assim, a identidade carimbozeira (pau e corda). Observou-se no barracão de carimbó de Curuçá, a centralidade na própria brincadeira, havia uma constante interação na dança (troca de parceiros) e nos grupos musicais (troca de músicos), revelando que o carimbó consegue unir pessoas de diversos lugares, etnias, posições sociais, em um objetivo comum: brincar carimbó. Na escola de carimbó Uirapuru Mirim, em Marapanim, havia uma forte mediação cultural, um ensino mais sistematizado do carimbó, com objetivos claros de continuidade da tradição, com público alvo bem definido (crianças e jovens), ensinando as diferentes vertentes do carimbó, como música, dança e artesanato. Esses barracões se constituem como espaços culturais de socialização, de convivência, de formação de identidades coletivas, de troca de conhecimentos.

3.5 CARIMBÓ: RESISTÊNCIA E MOVIMENTO

O ser humano, a cultura, as performances são dinâmicas e estão em constante movimento. Desse modo, não se deve olhar para os ritos, lendas, cerimoniais, dentre outros atos

performáticos, como se eles estivessem presos ao passado de forma estática. No mundo global em que se vive: o folclore, as tradições e os ritos se modificam a todo o momento.

O carimbó é resistência, pois está “vivo” há mais de dois séculos, sendo bastante prestigiado pelo povo paraense. No entanto, ele, assim como outras manifestações culturais, vem temporalmente se modificando e sendo modificado pelas pessoas que o fazem, pois é praticado por pessoas que estão em constantes transformações, ocorrendo, assim, as performances.

Nenhuma cultura, por mais “tradicional” que seja, é totalmente estática e inerte às mudanças, pois ela resiste e convive com outras culturas, desse modo, vai sofrendo transformações com o tempo. Conforme destaca Anthony Giddens (1991), em sua obra *As Consequências da Modernidade*.

Nas culturas tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade. Ela é uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes. A tradição não só resiste à mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais em cujos termos a mudança pode ter alguma forma significativa. (GIDDENS, 1991, p.38).

O Carimbó, enquanto Patrimônio Cultural Imaterial, também se insere nesse processo de mudanças. Apresentando, em um primeiro momento, um caráter proibitivo e depreciativo, pois a elite paraense enxergava essa “cultura dos de baixo” como barulhenta, perturbadora e, muitas vezes, imoral, conforme destaca Salles e Salles (1969, p.260). De acordo com Bernardo Thiago Paiva Mesquita (2014, p.141), o carimbó, a partir da década de 1960, começa a ter visibilidade por parte dos folcloristas e intelectuais que passam a valorizar a cultura popular brasileira. “Na década de 60, o Carimbó, gozando do crescente interesse das camadas médias artísticas e intelectuais, aumenta sua visibilidade social seguindo a tendência modernizante da década de 50”. Contudo, mesmo com essa visibilidade, à época, ainda havia certo preconceito por parte da elite da Capital em relação a essa manifestação cultural.

O carimbó, nesse período, começa a sair da zona rural e interiorana do Pará, ganhando, assim, espaço na capital, pois os maiores difusores do carimbó, como os mestres Verequete, Pinduca, Lucindo e Cupijó, passam a divulgá-lo em Belém. Destaca-se, portanto, que o carimbó é uma manifestação cultural, realizada originalmente por “caboclos paraenses”, passando a ter visibilidade na capital, a partir da influência e dos estudos dos folcloristas e intelectuais, bem como pelo reconhecimento desses e de outros mestres de carimbó. O termo “caboclo paraense”

pode ser destacado pelas características geográficas, étnicas ou de classe. No entanto, há uma menção aqui com uma conotação geográfica, em que o “[...]caboclo é considerado o tipo humano representativo da população rural da Amazônia”. (MESQUITA, 2014, p.137).

Se as populações “realmente populares” estão nos interiores então somos conduzidos a ideia de que as músicas realmente populares encontram-se exclusivamente nas regiões rurais interioranas, onde residiam os “caboclos paraenses”. Eis aí o problema conceitual sobre o qual erigiu-se os debates sobre autenticidade do Carimbó nas décadas seguintes. O problema é que os artistas de Carimbó de maior destaque na década de [19]60 e 70 advinham justamente de pequenos municípios no interior do estado. Verequete (Quatipuru), Pinduca (Igarapé-Mirim), Lucindo (Marapanim), Cupijó (Cametá), mas por passarem a residir em uma capital, grande cidade representada por Belém, já não podiam mais ser enquadrados na condição de caboclo. (MESQUITA, 2014, p.141).

Não se poderia deixar de citar o poeta Bento Bruno de Menezes Costa, um poeta negro, com identidade de homem amazônico. Nascido em Belém no ano de 1893, falecido em 1963, aos 70 anos. Um grande poeta paraense que registrou em seus poemas, sua identidade de homem negro, amazonense. Em sua obra “Batuque” (1931), ele enfatiza com orgulho características da sua cultura afro-amazônica. Sua escrita apresenta o negro, a partir de uma perspectiva de um homem que se orgulha da sua condição de negro amazonense, sua poética revela o negro e suas principais características, suas alegrias, batucadas, danças, e manifestações culturais. Ele apresenta também com orgulho a religiosidade, a sensualidade e a importância de uma identidade cultural. Abaixo, são citados dois de seus poemas que se fazem presentes nesse livro.

BATUQUE

Rufa o batuque na candência alucinante
- do jongo do samba na onda que banza
Desnalgamentos bamboleios sapateios, cirandeiros
cabindas cantando lundús das cubatas.

Patichouli cipó-catinga priprioca
Baunilha páu-rosa orisa jarmin.
Gaforinhas riscadas abertas ao meio.
Crioulas mulatas gente pixaim...

Esse poema, revela a forma que os negros se divertiam, suas danças, seus batuques. Em outros poemas desse livro ele apresenta algumas festividades presentes na região norte, sendo estas, prestigiadas pelos negros afro-amazônicos. No poema abaixo, “Alma e Rítmo da Raça”, ele fala dos traços do corpo negro, da sensualidade da mulata, das danças dessa região. Existem outros poemas presentes nesse livro, em que o autor aborda a religiosidade e a ancestralidade; apresenta a relação do negro com a cachaça. Sua escrita vem na contramão da visão estereotipada da elite paraense, que considerava a cultura negra inferior, sem valor, devendo

ser até mesmo perseguida e proibida. Ele, por sua vez, apresenta a cultura afro-amazônida com outra perspectiva, uma cultura alegre, cheia de vida, e repleta de sentidos para o seu povo.

ALMA E RÍTIMO DA RAÇA

A carne transpira... E o almiscar da raça
É o cheiro “malino” que sai da mulata
O banjo faz solo no fim do banzeiro:
_ lúndus choradinhos batuques maxixes

E os braços se agitam, se afligem batendo,
as coxas se apertam se alargam se roçam
os pés criam asas, voando pousando. (Bruno Meneses)

Foi a partir da resistência política e cultural, de poemas como esse, escrito por um folclorista negro amazônico e pelo ponto de vista de uma escrita, de quem fala de “dentro”, do ser negro, sendo negro que a resistência acontece, a partir do momento em que determinado grupo (afro-brasileiros, indígenas, carimbozeiros) se reconhece, identifica-se naquela condição, e naquela manifestação cultural, acontece, pois, ali, um sentimento de pertencimento.

Porém, foi só a partir da década de 1970 e 1980 que o carimbó ganhou destaque estadual, visto que essa manifestação cultural, antes restrita a algumas localidades interioranas do Pará, começa a ganhar prestígio social e ser reconhecida em todo estado, inclusive na capital paraense, ganhando os palcos de *shows*, comícios políticos, apresentações em festivais regionais. O reconhecimento do carimbó deu-se a partir da influência da Indústria Cultural, com sua propagação através dos veículos de comunicação de massa (rádio e televisão), dos diversos *shows* e da gravação de discos. Vários grupos para-folclóricos vão sendo formados e se apresentando em diversos lugares, sofrendo algumas mudanças, para atender a alguns interesses comerciais.

Foi a partir da década de 1970, que o Carimbó - denominado por Costa (2008) como “gênero do folclore popular”-, passou por um movimento de valorização, urbanização e comercialização. Isso, porque, conforme Fonseca (1974, p.119), esse ritmo, que era até 1971, praticamente desconhecido por muitos paraenses, deixou de ser uma dança de interior, para invadir a sociedade da Capital e transformar-se em música obrigatória em vários acontecimentos festivos do Pará. Com isso, muitos bairros organizaram seus grupos de Carimbó, foram criados diversos grupos folclóricos nas escolas, e essa dança despertou, dentre outros fatores, o interesse de vários artistas que gravaram alguns discos de Carimbó. (MONTEIRO, 2016, p.55).

Conforme já destacado, os grandes representantes do carimbó paraense são os mestres Verequete, Lucindo, Pinduca e Cupijó. Sendo que Verequete e Pinduca detêm o título de reconhecimento de Mestre de Carimbó. Verequete representa o gênero do *carimbó pau e corda*,

enquanto Pinduca, o gênero do carimbó considerado “*moderno*”.¹¹⁸ As preocupações acerca de quem, afinal, seria o verdadeiro *Rei do Carimbó* ou sobre suas origens étnicas, apresentaram-se comuns, desde então (IPHAN, 2013, p. 101). Cabe aqui destacar, que a expressão “[...] ‘raiz’ e ‘original’ e, musicalmente falando, esses termos encontram-se entrelaçados com a terminologia ‘pau e corda’” (MONTEIRO, 2016, p.59). Essa é, portanto, a principal diferença entre o gênero de carimbó pau e corda e o gênero de carimbó estilizado, pois o segundo incorporou diversos outros instrumentos musicais, como bateria, teclado, guitarra e contrabaixo.

Alguns aspectos do carimbó sofreram algumas mudanças, como a dança, as festas religiosas e a maneira de brincar. Muitas danças e formas de brincar, como *cordão de boi* e *varrição*, não são vistas atualmente com muita facilidade. Contudo, essas tradições ainda existem em algumas regiões interioranas do estado do Pará, como no município de Santarém Novo.

A *Festividade de Carimbó de São Benedito* acontece sempre no final do ano e possui um diferencial em relação às outras festas de carimbó. Pode-se destacar, em relação à forma de dançar, porque ainda conservam algumas tradições, podendo-se ver a *dança do gambá*, *dança da onça*, *dança do peru*, sendo essa última a que tem maior visibilidade. No que concerne à estrutura da festa, ela “pode ser dividida nos seguintes momentos: as alvoradas, o carregamento do mastro, as ladainhas, as festas no barracão, o pilouro e a varrição do mastro”. (GOMES; CASTRO, 2016, p.37). Outro ponto fundamental é a vestimenta dos brincantes, sendo que, nesse lugar, ainda é tradição os homens irem vestidos de terno e gravata, enquanto as mulheres vão vestidas de saias longas e rodadas ou vestidos.

A Festividade de Carimbó de São Benedito ocorre de 21 a 31 de dezembro de cada ano, no barracão da Irmandade. Assim como esta, a festividade não possui um histórico de origem, sendo relatada por uma memória social difusa. Seus integrantes contam a história do “encontro” entre negros, índios e brancos, o qual teria dado origem à festividade e a partir do qual proviria, sempre de acordo com a memória local, uma das características mais marcantes do carimbó dançado durante a festividade: os homens vestem terno, gravata e sapato social, e as mulheres usam vestidos ou camisas com saias longas, no que, talvez, seja uma referência a um sincretismo entre a “dança dos negros” e o “prestígio” do vestuário dos brancos. (GOMES; CASTRO, 2016, p.37).

O carimbó, assim como qualquer outra manifestação cultural, vai se reelaborando com o tempo, sofrendo algumas mudanças, em relação aos aspectos da religiosidade, às

¹¹⁸ O termo “moderno” ou “estilizado”, aqui empregado refere-se a inserções de alguns instrumentos musicais considerados pelos carimbozeiros como modernos (citados acima). Os grupos de carimbozeiros do gênero pau e corda, utilizam os instrumentos fabricados artesanalmente por eles, sendo os mesmos tocados por seus antigos mestre de carimbó (curimbós, milheiros, maracas, flauta e banjo).

indumentárias típicas, às formas de dançar e brincar. Entretanto, a centralidade da discussão, entre os carimbozeiros e mestres, ocorre em relação aos aspectos que eles consideram ser a “gênese do carimbó”, estando a ênfase nos instrumentos musicais utilizados por eles.

Diante dessas arguições, constatei que não havia nos discursos dos seus reclamantes muitas preocupações voltadas para o tipo de figurino ideal, forma de dançar, etc. No entanto, constantemente, essas inquietações estavam relacionadas à sua formação instrumental, que, nesse momento, estava perdendo os seus instrumentos “tradicionais”, como especialmente seu tambor carimbó, devido à inclusão de instrumentos eletrônicos. (MONTEIRO, 2016, p.57).

O grande precursor do considerado *carimbó estilizado* é o mestre Pinduca, músico com experiência em bandas, um mestre ainda vivo, que insere no carimbó, novos instrumentos musicais, transformando as apresentações em verdadeiros *shows*, apresentando-se em diversos lugares, elevando o carimbó, assim, a patamar nacional, visto que passa a ser conhecido em outras regiões do país. Pinduca também incorpora e cria o *Sirimbó*, um novo gênero musical, em que mistura o Siria¹¹⁹ e o Carimbó.

Em relação ao mercado fonográfico, o mestre Verequete teve o seu primeiro disco gravado, no ano de 1971, denominado de *Carimbó Uirapuru da Amazônia – O Legítimo Carimbó*. Posteriormente, no ano de 1973, Pinduca lança o seu disco *Carimbó e Sirimbó*. Nesse período, diversos cantores gravam discos de carimbó, contudo, Pinduca desponta e impressiona com a enorme vendagem.

Pinduca chamava atenção da imprensa local pelo enorme sucesso comercial de seu primeiro disco produzido pela gravadora Beverly. O álbum vendeu em Belém mais exemplares que Roberto Carlos, cantor consagrado e marcado pelas altas vendas de discos. A primeira tiragem de 10 mil discos foi insuficiente, seguida de uma segunda de 20 mil discos que também logo se esgotou. Uma terceira tiragem estava programada para antes do carnaval. (MESQUITA, 2014, p.160).

O carimbó com o gênero mais estilizado passa a ter visibilidade, ganhando assim o gosto da elite paraense e de diversos lugares do Brasil. Posteriormente, essa visibilidade nacional e o reconhecimento da população paraense, em relação à importância desse bem imaterial, como tipicamente seu, passa a se formar uma identidade cultural. Desse modo, destacou-se outro momento importante para o carimbó: não bastava o reconhecimento popular, era imprescindível a oficialização desse bem imaterial, garantindo a perpetuação do mesmo. Foi a partir desse cenário, no ano de 2005, que carimbozeiros, intelectuais e sociedade civil se organizaram na *Campanha do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro*, tratada com mais detalhamento em

¹¹⁹ Um estilo de dança originário no município de Cametá, Pará. Em relação à musicalidade ela é uma variante do batuque africano. Segundo a lenda, trata-se de um agradecimento a um milagre ocorrido. Os negros tinham trabalhos árduos e faltavam alimentos para saciar a fome, os peixes e caças eram insuficientes. Um belo dia na praia, apareceram uma abundância de siris que se deixaram pescar facilmente, saciando-lhes a fome. Como agradecimento ao milagre, criaram essa dança, denominando-a Siria.

algumas produções acadêmicas, como na dissertação de Lorena Alves Mendes (2015), *Nós Queremos: o Carimbó e sua Campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro* e no artigo de Bruna Muriel Huertas (2014), *O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil*.

A utilização da expressão carimbó tradicional, ou carimbó “de raiz” se faz necessária diante da existência, no Pará, de outro estilo de carimbó, chamado de “moderno” ou “urbano”. Enquanto o primeiro é produzido principalmente pelas populações das cidades interioranas que vivem – ou viviam até há pouco tempo – distantes da lógica comercial, o carimbó urbano resultou do processo de popularização do carimbó na capital paraense a partir de 1970, [...] Vale lembrar que se, por um lado, o processo de modernização do carimbó significou a sua inserção em uma lógica de competitividade, ganância e lucro, por outro lado trouxe a popularização do estilo entre os moradores da cidade de Belém e, posteriormente, para outras regiões do Pará e do Brasil. Tal contexto provavelmente contribuiu para que o carimbó se tornasse um dos maiores representantes da identidade regional e da cultura popular paraense. O que, por sua vez, influenciou a expressiva campanha pelo reconhecimento do carimbó como patrimônio imaterial do Brasil, que foi levada a cabo nos últimos anos por mestres, artistas e intelectuais de dentro e de fora do Pará. (FUSCALDO, 2014, p.85).

Todo esse processo histórico do carimbó não ocorreu de forma harmônica e natural. Primeiramente, foi necessário vencer o preconceito, resistindo às proibições e afirmando sua identidade cultural, mesmo em meio à discriminação da elite paraense. A partir da década de 1970 e 1980, a indústria cultural assume importante papel, através das rádios e gravadoras fonográficas, bem como na promoção de alguns músicos e artistas.

Vários artistas de carimbó despontaram nesse período. O cantor Pinduca popularizou o carimbó, apesar de receber diversas críticas, em relação à “autenticidade” do carimbó. Bastante criticado por alguns mestres, grupos de carimbozeiros e jornalistas que consideraram que Pinduca “adulterou” o carimbó, ao incorporar novos instrumentos e gêneros (sirimbó), fugindo, assim, de algumas características importantes, como a substituição de alguns instrumentos de pau e corda. O carimbó, na década de 1960, começa a sair da zona rural, chegando à capital, porém, em alguns lugares elitizados ainda havia muito preconceito em relação a essa manifestação cultural, considerada cultura da zona rural, de bêbados, de pessoas imorais e arruaceiras, sendo muitas vezes proibida de ser tocada em alguns lugares. “Dentro deste ambiente marcado pela discriminação e estigmas, o episódio envolvendo os estudantes universitários no clube Satélite é revelador sobre as formas de recepção do Carimbó pelos setores médios.” (MESQUITA, 2014, p. 145).

Pinduca (apud MESQUITA, 2014, p.145) declara que, na década de 1960, havia resistência ao carimbó por parte da elite da capital. Pinduca já era músico e se apresentava em diversos locais, tocando e cantando em diversos eventos. Em uma determinada noite, ao se apresentar para um público de estudantes universitários, ele tocou vários estilos musicais

diferenciados, porém, ao anunciar que iria tocar o carimbó, foi vaiado pela plateia. Ele insistiu que iria tocar o carimbó, mesmo sob vaias. “Na descrição de Pinduca, atesta-se que havia resistência contra o Carimbó nos meios universitários de Belém, assim como nos círculos sociais dos clubes ‘sociais’ como Assembleia Paraense e Pará Clube”. (Ibid., p.145).

O carimbó se constitui, enquanto resistência, uma manifestação cultural originária dos povos oprimidos, sendo a maioria dos grupos formados por negros, indígenas, caboclos da zona rural, pessoas menos favorecidas economicamente. Contudo, foi na década de 1970 que ele passou a ser reconhecido, pois as diferentes camadas da sociedade passaram a prestigiá-lo, tanto na capital como nos interiores.

Há um grande interesse por parte da indústria fonográfica em torno do carimbó, vários discos de carimbó são gravados nesse período e ele passa a ser conhecido em todo território nacional. Essa manifestação cultural que, antes, era depreciada pela elite da capital e discriminada por muitos, passa a ser impulsionada pelo mercado, ganhando assim *status*. A partir da inserção do carimbó no mercado, vários *shows* em todo o estado do Pará, bailes e festas contam com as apresentações de carimbó.

Na década de 70, a modernização do Carimbó seguia a todo vapor, impulsionada especialmente pela ação do Estado e do Mercado. Na virada da década de 60 à 70, o Carimbó caminhava rapidamente de uma música acentuadamente marcada pela discriminação, estigma e proibições, a uma música legitimada e aceita dentro dos setores sociais que antes o rejeitavam. (MESQUITA, 2016, p. 159).

Há, portanto, um grande interesse do mercado na produção dos discos de carimbó. De acordo com Mesquita (2014, p.159), os primeiros a gravarem foram o Mestre Verequete, representante do carimbó *pau e corda* (Figura 51), em seguida o Mestre Pinduca, representante do carimbó *estilizado*. Essas gravações aconteceram, respectivamente, nos anos de 1971 e 1973. O sucesso que o carimbó teve nesse período foi tão grande, impulsionado pela indústria fonográfica que diversos outros cantores passaram a gravar discos de carimbó, ganhando assim o mercado nacional e internacional.

A partir daí, uma avalanche de discos foi produzida e lançada no mercado fonográfico, fazendo o Carimbó despontar como um dos gêneros mais promissores daquele momento. Artistas como Ely Farias, Grupo da Pesada, os Brasas da Marambaia, Mestre Cupijó, Mestre Verequete, Conjunto Sayonara, Conjunto do Orlando Pereira, Alípio Martins, e ainda fora do Pará Eliana Pittman, Roberto Leal, incursionaram na onda comercial e gravaram discos de Carimbó ao longo da década de 70. (MESQUITA, 2014, p. 159).

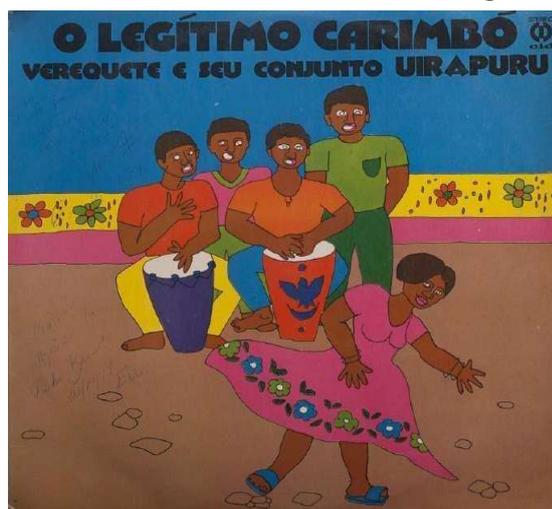
FIGURA 51: MESTRE VEREQUETE (1916-2009) REPRESENTANTE DO CARIMBÓ PAU E CORDA.



Fonte: G1 Globo.

As Figuras 52 e 53 são dos primeiros discos produzidos na década de 1970, pelos principais representantes de carimbó (IPHAN, 2013, p.87). No entanto, a visibilidade de Pinduca nas paradas de sucesso veio acompanhada de constantes críticas. Alguns intelectuais, carimbozeiros do gênero pau e corda, e alguns mestres teciam críticas em relação às mudanças, alegando que o carimbó estava perdendo a sua originalidade, para atender às exigências mercadológicas. Essas críticas estavam pautadas principalmente na inserção de novos instrumentos eletrônicos, pois consideravam que deveriam manter a originalidade na música, em especial os instrumentos *pau e corda*.

FIGURA 52: CAPA DO DISCO DO MESTRE VEREQUETE (1971)¹²⁰.



Fonte: Acervo Origens¹²¹.

¹²⁰ Disponível em:

<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/08/centenario-de-mestre-verequete-e-celebrado-com-carimbo-e-exposicao.html> Acesso em 10/07/2020.

¹²¹ Disponível em: <http://www.acervoorigens.com/2011/04/verequete-e-seu-conjunto-uirapuru-o.html> Acesso em 10/07/2020.

FIGURA 53: CAPA DO DISCO DO MESTRE PINDUCA (1973).



Fonte: Sebo Disco¹²².

A Figura 54, mostra o cantor Pinduca em um dos seus shows, ao fundo pode ser percebido os instrumentos musicais considerados “modernos” (guitarra, baixo, teclado, bateria) pelos carimbozeiros do pau e corda. A foto mostra uma estrutura de *show* de grande porte; e as bailarinas com suas indumentárias de carimbó bem elaboradas.

FIGURA 54: MESTRE PINDUCA - REPRESENTANTE DO CARIMBÓ MODERNO.



Fonte: In: Expedição Pará¹²³

¹²² Disponível em: http://sebododisco.com.br/index.php?route=product/product&product_id=6237
Acesso em 10/07/2020.

¹²³ Disponível em: <https://expedicaopara.com.br/cultura/e-carimbo-pra-la/> Acesso em 21/07/2020.

Até os dias atuais, essa discussão acontece entre as diferenças de gêneros de carimbó, pois há grande preocupação dos carimbozeiros pau e corda em manter a “originalidade” dessa manifestação, apenas com os instrumentos utilizados pelos antigos mestres de carimbó. No entanto, Pinduca, diante das fortes críticas sofridas, alega que não deturpou o carimbó, apenas reelaborou, assim como todos os gêneros musicais sofreram mudanças. “Eu modernizei o Carimbó como modernizaram o samba, modernizaram o forró, o baião, o xote. Tudo se moderniza!” (PINDUCA apud MESQUITA, 2016, p.158). Ele também fala acerca dessas diferenças de gêneros, e reconhece que trouxe algumas mudanças ao inserir novos instrumentos musicais, porém, isso não desmerece seu trabalho nem o qualifica como deturpador dessa manifestação cultural.

A polêmica em torno da autenticidade do Carimbó criou a demarcação, até então inexistente, entre Carimbó moderno (eletrificado, urbano, comercial), formado por estilizações realizadas no espaço urbano de Belém, e Carimbó tradicional (de raiz ou pau-e-corda), cujo modelo reside no Carimbó produzido nos municípios do interior do estado do Pará, especialmente os localizados nas zonas rurais do Salgado. Essa polarização alimentou o debate sobre a autenticidade do Carimbó, muitas vezes ocultando a tensão subjacente ao processo: A contraditória tensão existente entre o desenvolvimento modernizante orientado por dois agentes determinantes no processo, Estado e Mercado. (MESQUITA, 2016, p.173).

Apesar dessa discussão, faz-se importante destacar que há diferentes gêneros de carimbó, porém todos têm o mesmo “espírito”, uma forma que os caracteriza como tal. Contudo, essa pesquisa tem como centralidade o carimbó *pau e corda*, por ser o estilo de performance com o qual a autora se envolveu há anos e, principalmente, por ter observado que é o gênero de carimbó que tem grande preocupação com a ancestralidade.

A região nordeste do Pará é um grande ferredouro do carimbó pau e corda, com um número considerável de mestres e grupos de carimbó. Durante as idas a campo na Ilha de Maiandeuá: Fortalezinha, Marapanim e Curuçá, foi percebida a predominância e a preocupação deles em manter esse estilo de carimbó, visto que a maioria dos grupos e músicos fabrica artesanalmente os próprios instrumentos musicais. Observou-se em algumas festividades e vivências de carimbó, nessa região, que os grupos tocam apenas os instrumentos musicais pau e corda. Eles têm uma identidade carimbozeira tradicional e orgulham-se dela.

Ao entrevistar os mestres, perguntando-lhes quais eram os seus referenciais no carimbó, todos citaram os grandes mestres do carimbó *pau e corda*, alguns deles não eram tão conhecidos regionalmente, mas se destacaram por sua imersão cultural. Em conversas informais com os entrevistados, eles falaram dessa questão, do que seria de fato um carimbó “original”. O mestre Manoel fala que as pessoas tentam mudar o carimbó, mas que o verdadeiro carimbó estava em “meter a mão no curimbó”.

A verdadeira essência do carimbó é batido com a mão. O caboclo sentado em cima metendo-lhe a mão no tambor. Essa é a essência, já tem o cara que toca carimbó em pé, já toca assim (gestos com a mão para o lado), já está modificando. Então que ele crie, mas que diga, criei do meu jeito, mas não, mudar a essência do carimbó. Essência, é essência. (informação verbal¹²⁴).

Uma parcela do carimbó foi se resignificando, ultrapassando as fronteiras geográficas, e reconhecido em 2014 pelo IPHAN como Patrimônio Imaterial. Apesar das transformações que esse bem cultural vem sofrendo, há uma resistência dos grupos de carimbó *pau e corda*, pois querem manter a tradição. No entanto, observou-se, a partir da fala dos mestres e das pesquisas bibliográficas, que a centralidade da “gênese” do carimbó está na presença do curimbó.

Com isso, não posso ignorar a acentuada presença do tambor carimbó, que dentre tantas descrições e dialéticas ora abordadas, manteve-se sempre constante nos grupos aqui demonstrados, reafirmando desse modo a sua função essencial na construção musical dessa manifestação. Portanto, se com outras intenções me fosse perguntado: Há algum elemento que permaneceu no Carimbó desde sua criação? A resposta, sem dúvida, seria: o tambor carimbó. (MESQUITA, 2016, p.61).

Há em torno desse instrumento musical uma performance em relação ao corpo do tocador, pois o curimbó, na maioria das vezes, é tocado com a mão e o carimbozeiro montado no mesmo. Em relação à sua nomenclatura, o mesmo denomina essa manifestação cultural paraense, evidenciando a sua importância.

O carimbó sofreu preconceito também nas cidades interioranas do Pará, por ser uma brincadeira alegre, sempre regada a bebidas e que, na maioria das vezes, durava várias noites. Havia também uma certa desaprovação, por parte de algumas famílias, em relação à presença das mulheres, alegando ser uma festa imoral e, por essa razão, as mulheres que participavam eram desmoralizadas pela sociedade, sendo muitas vezes comparadas a prostitutas. “Segundo os relatos de Tia Anacleto, as mulheres que dançavam Carimbó eram mal vistas e chamadas de ‘mulher solteira’ como sinônimo de prostituta ou ‘mulher fácil’”. (MESQUITA, 2014, p.147). Contudo, apesar do preconceito em relação à presença feminina no brincar carimbó, ela continuou resistindo e se afirmando até o presente.

3.6 A POTÊNCIA FEMININA NO CARIMBÓ

A presença e a imagem feminina no carimbó, é apresentada como uma mulher encantadora e sedutora, com a sua longa saia rodada e esvoaçante, os seus requebros e sorrisos que encantam e inspiram muitas canções de carimbó, como esse trecho de uma das canções do

¹²⁴ Entrevista concedida por PINTO, Manoel Agnaldo Farias. 35:21 min. [jan. 2020]. Entrevistadora Elyane Lobão da Costa. Marapanim, Pará, 2020. Arquivo MP4

mestre Pinduca: “Oi mexe, mexe menina / Pode mexer sem parar / Você agora é a minha / Garota do tacacá” (Pinduca, 20 super sucessos, 1999). No entanto, essa presença feminina não pode ser restrita apenas a um estereótipo erotizado, pois, essa mulher carimbozeira é proveniente de faixas etárias diversas, de vários grupos sociais, e desenvolve diversas funções no carimbó, sendo uma mulher atuante e importante para essa manifestação cultural.

Durante a pesquisa de campo, percebeu-se que a mulher carimbozeira desenvolve inúmeras atividades nessa manifestação cultural. A sua imagem e atuação é mais perceptível na dança, ela é, na maioria das vezes, vista como musa inspiradora de algumas composições de carimbó. Ela também é muito ativa nas organizações festivas, no artesanato, na fabricação de vestimentas, na preparação de alimentos e na religiosidade. Contudo, no campo da execução musical, a presença feminina ainda é rara, sendo, portanto, um lugar em que a figura masculina é predominante.

Interessante é que Mesquita (2014, p.142) apresenta o depoimento da mestra Nazaré do Ó, moradora de Icoaraci, mestra e compositora, ela relata que antigamente nas festas de carimbó, que ela chama *zimba*, duas tias africanas batiam os curimbós em Icoaraci-PA. Elas se sentavam sobre os curimbós com suas longas saias, acompanhadas de um sobrinho que era tocador de banjo e alegravam a noite. Algumas mulheres têm se destacado no universo do carimbó, tocando maracas, curimbós, cantando, compondo músicas. Dentre essas mulheres revelam-se os nomes de Dona Onete, Lia Sophia, Nazaré do Ó, Nazaré Pereira. A maioria delas é da região metropolitana de Belém, capital do Pará.

É neste cenário de perseguições, opressões e resistência que as mulheres afroamazônidas foram e são agentes do carimbó como manifestação cultural. A participação da mulher na cultura do carimbó comumente está atrelada à imagem ou papel de dançarina ou organizadora do festejo e da comida, funções não menos importantes na manifestação cultural. Entretanto, a representação da imagem da mulher em cima do Curimbó, por tempos, fora incomum e expõem a frágil documentação sobre a atuação de mestras e "tocadoras" de carimbó pau e corda na cultura Amazônica. (MENDES, 2019, p. 2).

A afirmação da presença feminina se deu, a partir da resistência, visto que, considerada anteriormente como “mulher da vida”, ela resiste ao preconceito e, aos poucos, vai ganhando destaque no universo do carimbó. Na atualidade, a presença da mulher no cenário musical ainda é pequena. Em algumas vivências do carimbó que presenciei em Fortalezinha, com o grupo de carimbó *Filhos de Maiandeu*, percebi algumas mulheres tocando maracas ou milheiros com esse grupo. O Mestre Moacir e os Filhos de Maiandeu têm por elas admiração e respeito, mas ao citar o nome dos integrantes do grupo, elas não estavam inclusas, mesmo tocando e cantando em inúmeras vivências do carimbó na ilha. Observou-se que algumas dessas mulheres tinham sentimento de pertencimento ao grupo e à manifestação cultural. Uma dessas mulheres era Gaia

Martínez González (Figura 55), companheira de um dos integrantes (Katitu). Percebeu-se, durante as vivências, que ela participava com muito entusiasmo, dançando, tocando milheiro, subindo ao palco, para se apresentar com o grupo. Uma mulher estrangeira, que tem o carimbó como lazer, tendo bastante afinidade com o carimbó pau e corda.

FIGURA 55: GAIA TOCANDO MILHEIRO COM O GRUPO DE CARIMBÓ FILHOS DE MAIANDEUA



Fonte: Acervo da autora, janeiro, 2020

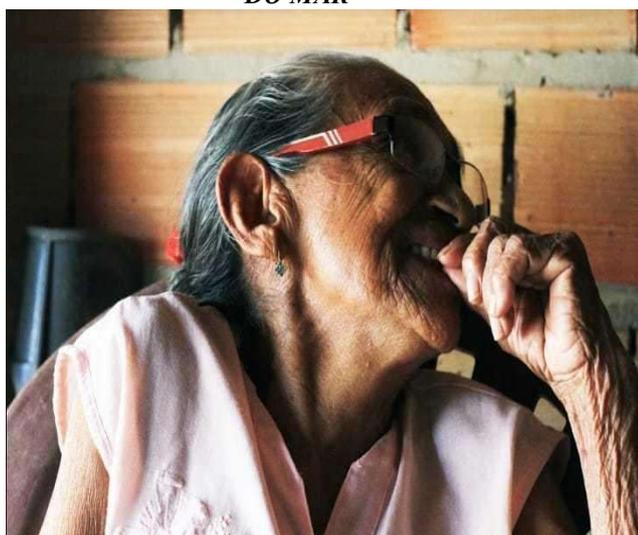
Foi possível notar um sentimento de pertencimento ali, mesmo tendo vindo de outro país (Londres - Inglaterra), com outros hábitos culturais, ela se apaixonou pelo lugar, pelo estilo de vida, assumindo uma identidade carimbozeira. É uma mulher que se reconhece como integrante do grupo e, mesmo não o sendo oficialmente, percebeu-se que ela é bem recebida pelos *Filhos de Maiandeuá*. Contudo, durante a maioria das viagens nas apresentações externas (capital e outros lugares), ela não viajava com eles, seja por problemas estruturais ou financeiros; seja por ter uma filha pequena e exercer outras funções, como administradora do restaurante na casa do carimbó. Apesar de não fazer oficialmente parte desse grupo, a sua presença nas vivências é marcante e importante, pois sua energia abrilhanta as rodas de carimbó e o grupo.

Outro momento, destacado aqui, acerca da presença feminina no carimbó, foi no *Festival Folclórico de Curuçá*, em 2019, em que, apesar de serem vistas inúmeras apresentações de carimbó, não se avistou a presença feminina na música, tocando os curimbós, maracas, milheiros ou cantando. Em contrapartida, na dança, o protagonismo feminino nessa festa foi notório, em que as mulheres, tanto pelas indumentárias do carimbó quanto dançando e ensinando outras pessoas a dançarem, durante a festividade no Barracão de carimbó Nego Oróia, em Curuçá. Importante destacar que, independente da função desempenhada no carimbó (música, dança, composição, preparação de festividades, costura, artesanato), todas têm igual grau de importância, mas o espaço musical ainda é carente da figura feminina.

No município de Marapanim-PA, a presença feminina no carimbó é significativa na dança, na fabricação de indumentárias de carimbó e nos preparativos das festividades. No entanto, existe um grupo de carimbó *pau e corda*, exclusivamente feminino. Mulheres comuns, agricultoras, donas de casa, parteiras e moradoras do vilarejo de Vila Silva.

O grupo de carimbó conhecido como *Sereias do Mar* surgiu, a partir da necessidade dessas mulheres de brincarem o carimbó, sem a dependência da figura masculina. A fundadora desse grupo foi Júlia Freire (1927-2020)¹²⁵, mais conhecida como mestra Mimi (Figura 56), falecida aos 93 anos. Mulher agricultora, da zona rural, moradora em uma agrovila de Marapanim chamada Vila Silva, uma matriarca, com grande saber e prática cultural, reconhecida como mestra aos 67 anos, deixou marcas no carimbó, através de sua práxis, influenciando outras mulheres a continuar o seu legado, em um universo predominantemente masculino.

FIGURA 56: MESTRA MIMI - MATRIARCA E FUNDADORA DO GRUPO DE CARIMBÓ *SEREIAS DO MAR*



Fonte: (foto de Roberta Pinheiro Mendes - Instagram @sereiadomarcacarimbo)

Durante a pandemia (COVID 19), imersa na pesquisa, entre diversas leituras, analisando os dados coletados em campo, assistindo a documentários sobre o carimbó e explorando alguns perfis no *Instagram*, refletindo sobre o protagonismo feminino no carimbó, houve a oportunidade de ler alguns artigos que tratavam dessa temática. Nesse período de isolamento social, foram importantes as conversas via *Instagram* com a pesquisadora Roberta Pinheiro Mendes, que defendeu, em 2021, sua dissertação intitulada *Feminino pau e corda na Amazônia:*

¹²⁵ <https://www.oliberal.com/cultura/carimbo-perde-mestra-mimi-fundadora-do-primeiro-grupo-de-carimbo-de-mulheres-sereias-do-mar-1.299817> (acesso em: 10/05/2022).

as sereias de Vila Silva. Ela apresenta o protagonismo dessas carimbozeiras, sendo as primeiras a formarem um grupo de carimbó pau e corda, composto apenas por mulheres.

Infelizmente, a autora não chegou a conhecer a mestra Mimi, pois em plena pandemia, com pessoas em isolamento físico, no período de 2020 e 2021, não houve retorno ao campo. Contudo, realizaram-se pesquisas que causaram surpresa em saber da trajetória dessas mulheres, carimbozeiras pau e corda, na região conhecida como água doce. Mulheres com histórias de vida comum, desempenhando diversas funções de donas de casa, agricultoras, parteiras e carimbozeiras (MENDES, 2019, p.4). No universo do carimbó pau e corda, essas mulheres tornam-se protagonistas, montando e batendo curimbós, sacudindo maracas e milheiros, compondo canções e dançando.

Tradicionalmente, aos artistas mais notáveis, compositores, músicos e difusores do carimbó são concedidos o título de mestres. No município de Marapanim, que integra o Nordeste Paraense - um dos territórios mais emblemáticos do carimbó pau e corda -, foi onde nasceu o ícone folclórico e cultural Mestre Lucindo, e é onde reside o pioneiro grupo de carimbó "Sereias do Mar". Grupo este protagonizado por mulheres que habitam o vilarejo de Vila Silva, como demonstrou reportagem da revista Amazônia Viva. (MENDES, 2019, p.4).

Esse grupo de carimbozeiras, formado apenas por mulheres, surgiu a partir da resistência, da experiência, da imersão cultural e do desejo de autonomia. Segundo depoimentos de Júlia Vieira (OLIVEIRA; PAIM, 2019, p.49), uma das integrantes do grupo, que rememora o *Dia das Mães*, quando surgiu a ideia de criação do grupo. Na véspera desse dia, surgiu o desejo de uma roda de carimbó. Como de costume, em algumas localidades, o carimbó faz parte das comemorações, porém os homens carimbozeiros não estavam presentes, para tocar os curimbós e realizar a vivência de carimbó. Nesse momento, surge o desejo e a ideia de criar um grupo de carimbó feminino, não dependendo, assim, da “boa vontade” deles. O desejo, a paixão e a imersão cultural no carimbó foram fundamentais para o surgimento desse grupo. Os saberes ancestrais, as trocas de experiências foram sendo transmitidos, surgindo, dessa forma, o grupo de carimbó pau e corda *Sereias do Mar* (Figura 57).

O desejo de formar o grupo de carimbó veio com o incentivo, a permissão e a orientação da dona Mimi. Ela estava na primeira roda de carimbó, subvertendo um território masculino, ensinando sobre ele: “Eu que ensinei a minha filha a bater as maracas, eu dava a dica pra elas aprenderem, né? Daí pra frente continuou, e eu ia sempre” (Júlia Freire, 2017). Dona M^a Cristina, a poeta, foi quem sugeriu o nome Sereia do Mar, como ela mesma explica: “tudo tem a ver, até com Iemanjá. E a gente ouve as histórias que tem sereia sim, lá em Marapanim (OLIVEIRA; PAIM, 2019, p.34).

FIGURA 57: GRUPO DE CARIMBÓ *SEREIAS DO MAR*



Fonte: (foto de Roberta Pinheiro Mendes - Instagram @sereiadomarcarimbo).

Em dezembro de 2021, quando a autora vai a campo pela terceira vez, buscou o Vilarejo da Vila Silva para se encontrar com as *Sereias do Mar*. Nessa viagem, foi acompanhada pelo mestre Manoel e sua esposa Rosa Maria dos Santos Neves, por conhecerem bem o vilarejo e as carimbozeiras. Não conseguiram entrar em contato com elas por telefone, mesmo assim arriscaram a viagem. Seguiram direto para a casa da mestra Bigica, mas, infelizmente não a encontraram, pois ela estava em Belém e não tinha data certa para retornar.

Durante a pesquisa de campo, enfrentou-se alguns entraves, fatos já relatados anteriormente, mas reforçando: a distância e o difícil acesso de uma localidade para outra; a dificuldade de comunicação pelo isolamento geográfico de determinadas regiões. Por esse motivo, a pesquisadora sempre esteve acompanhada de pessoas que conheciam bem os lugares por onde deveria passar. Vilarejos com estradas sem sinalização, matas e igarapés, atravessando ilhas em pequenos barcos. Contudo, contou sempre com o apoio e o carinho de carimbozeiros, moradores locais, amigos, parentes que se dispuseram em contribuir de diversas maneiras, para que essa pesquisa acontecesse, deixando aqui sua gratidão a todas e todos. Mesmo não tendo conhecido a mestra Mimi, pois a mesma faleceu em plena pandemia; não conseguindo encontrar com a mestra Bigica e outras carimbozeiras, a autora demonstra a sua gratidão, citando os nomes dessas grandes mulheres nesse trabalho.

O carimbó é uma manifestação cultural com potencial de unir pessoas de todos os gêneros, etnias, status sociais, credos e idades, constituindo-se enquanto lazer e diversão do povo paraense. Em diversos momentos comemorativos, como aniversários, casamentos, pagamento de promessas e dias festivos, ele é incorporado como parte da celebração. Foi em

um desses momentos festivos que surgiu o grupo de carimbó *Sereias do Mar*.

Muitas Marias, Joanas, Anas, Márcias, vão surgindo, mulheres paraenses, com seus saberes ancestrais, e identidade carimbozeira, vão participando de vivências de carimbó e partilhando saberes. Elas, com suas saias rodadas, girando e requebrando com seus pés descalços em chão de terra batida, nas areias do mar e/ou igarapés, nos barracões. Há aquelas que, montando nos curimbós, sacudindo maracas e milheiros, cantando e compondo diversas canções, vão poetizando o carimbó. Não podendo esquecer, também, de todas as que estão cozinhando as deliciosas comidas paraenses, como o tacacá, o vatapá, a maniçoba, o pato no tucupi e o arroz paraense. E as mulheres nos roçados, nos artesanatos, torrando farinha de mandioca ou de tapioca.

É grande a admiração pelas matriarcas carimbozeiras que estão repassando os ensinamentos apreendidos, cuidando para que esse bem imaterial continue se perpetuando para outras gerações. Há, também, aquelas que estão embelezando os dançarinos, costurando e produzindo as belas indumentárias de carimbó. Existem, ainda, as mulheres na organização, assumindo diversas funções para que os festejos sejam inesquecíveis. Têm-se também as que exercitam sua fé, preparando os altares para São Benedito, decorando os mastros ou pagando suas promessas pelas bênçãos alcançadas.

Embora sejam tantas carimbozeiras e mestras que protagonizam o universo do carimbó, infelizmente, ainda existe, em determinados lugares, a invisibilidade feminina nesse universo, pois “A história do carimbó é permeada de opressão, mas também de resistência e de muitas memórias que precisam ser lembradas, contadas e escutadas (PAIM; OLIVEIRA; MENDES, 2020, p.161)”, porém, elas gradualmente vão despontando e resistindo, partilhando os seus saberes. Assim, surgem novas carimbozeiras e mestras, incentivando outras mulheres a reconhecerem sua identidade carimbozeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início desse trabalho houve a buca por analisar o Carimbó, enquanto Performance Cultural, na tentativa de compreender qual o sentido dessa manifestação para os mestres e carimbozeiros. A pesquisa de campo foi fundamental para uma análise mais sensível do objeto, pois permitiu que a autora tivesse um contato mais aprofundado com esse bem imaterial. Levando-se em conta a imersão que se deu de forma completa, apesar da pandemia, justifica-se o uso da primeira pessoa nesse momento do texto.

Essa experiência ímpar me proporcionou uma vivência cultural, ao conhecer em detalhes o carimbó *pau e corda*, as cidades, os barracões e as festividades em que essa manifestação cultural tem maior abrangência. A região nordeste do Pará, de fato, é um lugar em que o carimbó pau e corda se faz presente, abrigando muitos mestres, mestras, vários grupos de carimbó e artesãos. O carimbó nessas localidades faz parte do cotidiano dessas pessoas e elas buscam manter as tradições na maneira de tocar, de dançar, de brincar, na fabricação dos instrumentos, nos rituais e na celebração das festas.

Desenvolver um estudo, a partir do campo das Performances Culturais, tendo como objeto o carimbó *pau e corda* foi, para mim, uma constante descoberta. A proposta interdisciplinar e os estudos comparativos do objeto me propiciaram um olhar ampliado do mesmo. Inicialmente, eu tinha uma visão reducionista em relação a ele, acreditando que tudo se resumia a uma dança e música. Ao estudá-lo, percebi que essa manifestação cultural vai além, pois trata-se de uma tradição ancestral e que produz significado na vida dos mestres e carimbozeiros, na qual eles se reconhecem como sujeitos que desempenham um importante papel cultural, social e político, visto que praticam e contribuem para que o mesmo se perpetue por gerações.

O carimbó é múltiplo e, ao mesmo tempo, único. Ele pode ser compreendido, a partir de suas especificidades, no entanto as suas partes não podem ser observadas de maneira isolada, pois cada uma complementa o todo. Ele representa um estilo de vida, uma forma de ver e de estar no mundo. Há em torno do mesmo, um processo de sociabilidade, de crenças, de valoração.

Ouvir as histórias dos mestres e mestras, conhecer como eles vivem, onde moram e suas trajetórias de vida, foi imprescindível para entender o que representa o carimbó para eles, visto que as memórias sociais contam histórias que representam a identidade de um determinado grupo. Os mestres são, portanto, especialistas culturais que, em sua maioria, estão inseridos no

universo do carimbó desde a infância, dedicando a maior parte da sua vida a ele. São pessoas que compreendem o processo histórico enfrentado por seus antepassados, para que essa tradição se mantivesse viva até os dias atuais e, a partir do reconhecimento histórico e da memória, elas sentem a real necessidade de deixar o legado para a posteridade; reconhecendo o carimbó como um bem valioso e que pertence à humanidade, devendo, por isso, ser salvaguardado.

O processo formativo, em torno da continuidade da tradição, ocorre em diversos lugares, envolvendo variados sujeitos, sendo transmitido de pai para filho, com diferentes ações. No entanto, há uma intencionalidade clara, que é a transmissão dos saberes e a continuidade da tradição. Esse legado cultural ocorre por meio da educação não-formal, na partilha de saberes, voltada para a experimentação cultural, para a identidade coletiva e para a cidadania. Nesse processo, os mestres e mediadores culturais buscam inserir, de diversas formas, outros sujeitos na cultura, por meio de um ensino livre que ocorre pela identificação cultural e pela própria vontade dos aprendizes. Nesse aprofundamento cultural, os mestres vão identificando os vocacionados que, futuramente, irão substituí-los.

O carimbó, assim como toda e qualquer manifestação cultural, está em constante mudança. Sua grande difusão, na década 1970 e 1980, através da Indústria Cultural, fez com que dança e música fossem conhecidas em todo território brasileiro. Por outro lado, há, até os dias atuais, um movimento de resistência e uma forte preocupação em relação à manutenção da tradição do carimbó, em suas raízes, ou seja, para que o executem da mesma forma que os antigos tocavam, dançavam e brincavam. Os carimbozeiros e mestres da região nordeste do Pará buscam preservar o carimbó *pau e corda*, fabricando e tocando os instrumentos considerados tradicionais, dançando e celebrando as festas religiosas, mantendo os rituais, valorizando os grandes nomes dos mestres, representantes desse estilo. Apesar de mudanças ocorridas, considera-se que o instrumento carimbó permaneceu no carimbó, desde a sua criação, sendo, portanto, um instrumento fundamental para essa manifestação cultural.

A partir do registro do carimbó, enquanto Patrimônio Cultural Brasileiro, vários grupos de carimbozeiros estão despontando; algumas crianças e jovens passaram a ter um interesse maior no carimbó; mulheres carimbozeiras tornam-se mestras, criando grupos de carimbó; houve maior entrosamento entre os grupos, fortalecendo, assim, o sentimento de pertencimento e a identidade coletiva; as festas tradicionais têm sido intensificadas e buscam manter alguns rituais. Contudo, o carimbó, apesar de ter passado por tantas etapas, ainda requer grandes enfrentamentos, como maior atenção aos que fazem com que essa tradição cultural se mantenha viva; maior interesse por parte do poder público; e desenvolvimento de projetos de salvaguarda desse bem cultural.

O processo de resistência ainda continua, pois, infelizmente, há perdas de grandes mestres e mestras, como por exemplo, a Mestra Mimi, que nos deixou em 2020. A formação de novos mestres é um processo demorado e requer muita dedicação e interesse, por parte dos mestres e aprendizes.

Outra dificuldade enfrentada por eles, sendo relatada pelo mestre Manoel¹²⁶, por telefone, foi em relação à Pandemia (COVID 19), pois vários trabalhos pararam, havendo também dispersão de alguns alunos, por esse motivo. O desenvolvimento dos trabalhos na Escola Carimbó Uirapuru Mirim ainda não foram retomados. Na primeira e segunda ida a campo, em 2019 e 2020, a escola era no quintal da casa desse mestre, em Marapanim, PA; mas, ao ganhar a premiação do *Projeto Preamar*, houve a compra de um terreno para a construção da nova escola de carimbó.

Na terceira ida a campo, em 2021, o mestre Manoel me levou para conhecer a nova sede da Escola de Carimbó Uirapuru Mirim que ainda estava em fase de construção, mas, com terreno próprio, em bom andamento, sendo um barracão grande. Mesmo não havendo aulas, a dedicação e o esforço dos mestres e carimbozeiros são incansáveis, para que essa tradição continue sendo transmitida. Trata-se, portanto, de uma luta diária em manter vivo esse Patrimônio Cultural. O carimbó é um bem cultural pertencente à humanidade e, para continuar a existir, necessita de ações concretas.

Durante o tempo pandêmico (COVID 19), não estive em campo, porém, realizei o meu trabalho de pesquisa através das redes sociais. Durante esse período, criei um perfil no *Instagram* (@carimbopatrimoniobrasileiro) e tive a oportunidade de conhecer diversos grupos de carimbó, participar de inúmeras lives e apresentações, conversar com alguns carimbozeiros pesquisadores. Pelas redes sociais, também estive em contato com os grupos que participaram da minha pesquisa de campo, os *Filhos de Maiandeuá*, bem como com o grupo do qual mestre Manoel faz parte, *Carimbó Uirapuru*. Conversei com a pesquisadora Roberta Pinheiro Mendes, que pesquisou sobre as carimbozeiras *Sereias do Mar* e, em 2021, fui à Vila Silva, conhecer a cidade em que essas carimbozeiras vivem. Considero que o trabalho realizado pelas redes sociais me possibilitou novos relacionamentos e novas descobertas.

Durante a pesquisa de campo, foi realizado um documentário intitulado “Carimbó pau e corda”, a partir dos registros audiovisuais e das entrevistas com os mestres, utilizando os lugares onde a pesquisa passou. Esse documentário foi dirigido e produzido por Guilherme Lobão Rosa, o cineasta que me acompanhou em duas viagens de campo. O documentário é,

¹²⁶ Conversa com o Mestre Manoel Agnaldo Farias Pinto, via whatsapp, em outubro de 2020.

portanto, produto do resultado dessa pesquisa, tendo 17:14 min. de duração, e está disponível no canal do Youtube, no seguinte endereço: <https://youtu.be/TfMw9nGcbXU>.

Enquanto pesquisadora e mulher com identidade paraense, destaco minha admiração também pelas pesquisadoras de carimbó que estão despontando com suas pesquisas, produzindo e difundindo novos conhecimentos em diversas áreas, contribuindo para a propagação e reconhecimento dessa manifestação cultural. Sinto-me honrada em ter realizado essa pesquisa, reconhecendo minha identidade de mulher paraense, que dançou, cantou, tocou, vivenciou, chorou, viajou, conheceu pessoas inesquecíveis e voltou do campo cada dia mais apaixonada pelo carimbó.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Joana. Teatro e culturas populares: diálogos para a formação do ator. Brasília: *Dulcina*, 2010.
- ALBORNOZ, Suzana. *O que é trabalho*. Coleção Primeiros Passos, volume 171. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- AZEVEDO, Cristiane A. de. A procura do conceito de religio: entre o relegere e o religare. *Religare*, João Pessoa, v. 7, n. 1, p. 90-96, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 3ª ed. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1996.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: 1500-1800*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1990.
- BRASIL. [Constituição (1988)]. Constituição da República Federativa do Brasil: promulgada em 5 de outubro de 1988.
- BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, LDB*. 9394/1996. São Paulo: Saraiva, 1996.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*. Publicado em: <http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/KARPA6.1.html> 2013 - Califórnia State University, p.1-27.
- _____. Per-formance e Performance Arte: superar as velhas traições. Publicado em CAMARGO, R. (org) et Alli. *Performances da Cultura: Ensaios e Diálogos*. Goiânia, Kelps, 2015, pgs 19-30. Apresentado no *III Colóquio Antropologias em Performance*, UFSC 2015, organizado pelo GESTO, Grupo de Estudos em Oralidade e Performance, do PPG em Antropologia Social da UFSC (<http://www.gestoufsc.net84.net>).
- CAMPOS, Leonildo Silveira. *Teatro, templo e mercado: organização e marketing de um empreendimento neopentecostal*. Editora Vozes, 1997.
- CAVALCANTE, Sylvia. A porta e suas múltiplas significações. *Estud. psicol.* Natal: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2003000200010>, Ago 2003.
- CONNERTON, Paul. Como as sociedades recordam (MM Rocha, Trad.). Oeiras, Portugal: *Celta*. (Original publicado em 1993), 1999.
- COSTA, Elyane Lobão da; OLIVEIRA, Vânia D. E. As Performatividades das Indumentárias do Carimbó. *Revista Anômalas*, Catalão – GO, ISSN: 2674-4200, v.1, n.1, p. 109-123, jan./jun. 2022.

_____, Elyane Lobão da. *Diário de Bordo: pesquisa de campo - carimbó pau e corda*. Região Nordeste - Pará, 2019-2020.

COSTA, Grasielle Aires da. O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações. São Paulo: PPGAC, USP, p. 49-60, 2016.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó - negritude, indianeidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970). *XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis: Santa Catarina, 27 a 31 de julho de 2015.

_____, Tony Leão. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan.-jun. 2010.

DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo* (São Paulo, 1991), v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005.

FERNANDES, Renata Sieiro; LIMA, Livia Morais Garcia; MIRANDA, Antonio Carlos. Abordagens teórico-metodológicas em e animação sociocultural/Theoretical-methodological approaches in non-formal education and socio-cultural activities. *Revista de Educação PUC-Campinas*, v. 22, n. 3, p. 497-513, 2017.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, ISBN 85-219-0243-3, 1996.

FUSCALDO, Bruna Muriel Huertas. O carimbó cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. São Paulo: *Revista CPC*, n.18, p.81-105, dez. 2014/abril 2015.

GABBAY, Marcello M. Representações Sobre o Carimbó: tradição x modernidade. In: IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, Rio Branco, *ANAIS*. 2010.

_____. *O Carimbó Marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário*. Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, 2012.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2008.

GENNEP, Arnold Van. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 3^a Ed. 2011.

GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D.T. *Métodos de Pesquisa*. 1^aed. Rio Grande do Sul: UFRJ, 2009.

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6.^a ed. São Paulo: Editora Atlas SA, 2008.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal, aprendizagens e saberes em processos participativos. *Investigar em educação*, v. 2, n. 1, 2014.

_____. Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas

escolas. *Ensaio: avaliação e políticas públicas em educação*, v. 14, n. 50, p. 27-38, 2006.

GOLDMAN, Marcio. “Quinhentos anos de contato”: por uma teoria etnográfica da (contra) mestiçagem - *Documenta Mana* 21(3): 641-659, – DOI <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n3p641>, 2015.

GOMES, Gleidson Wirllen Bezerra; CASTRO, Fábio Fonseca de. A natureza comunicativa da cultura: a Festividade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo–Pará. *Fronteiras-estudos midiáticos*, v. 18, n. 1, p. 33-43, 2016.

GONDAR, Jô. O que é memória social? Cinco proposições sobre memória social. Páginas 19-40. *Morpheus: revista de estudos interdisciplinares em memória social*, Rio de Janeiro, Edição Especial ‘Por que Memória Social? 2016.

_____. Memória individual, memória coletiva, memória social. *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Ano 08, número 13, 2008 - ISSN 1676-2924*. Rio de Janeiro, Páginas 1-6, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós Modernidade*. 11ª Edição. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006.

HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. *BIB*, São Paulo, n. 91, p. 1-31, fev. 2020.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz Monteiro. *Guia Básico da Educação patrimonial*. Brasília: Iphan; Museu Imperial, 1999.

IPHAN. *Dossiê Carimbó*. Inventário Nacional de Referências Culturais: Belém, 2013.

_____. *Salvaguarda de bens registrados: patrimônio cultural do Brasil: apoio e fomento*. Coordenação e organização Rívia Ryker Bandeira de Alencar. Brasília, 2017.

IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia R. M.; CAMMAROTA, Martín. A Arte de Esquecer. *Estudos Avançados*, 20(58), p.289-296, 2006.

JASTES, Eder Robson Mendes. *Zimba: A Espetacularidade Gestual dos Dançarinos de Carimbó na Amazônia*. 2012. 270 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador: UFBA, 2012.

JUNG, Carl Gustav. Obras Completas de CG Jung. Vol XI/1. *Psicologia e Religião*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1978.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 14ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-Cantar-Dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *ALETRIA*, jan.-abr. - n. 1 - v. 21 -, p.136-146, 2011.

LOBO, ZANARDI, Paula Pflüger. Mestra, Tia, Dona: mulheres carimbozeiras nas políticas

públicas de cultura. **Caminhos da História**, Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), Unimontes-MG, vol. 24, n.1, p. 129-153, jan./jun.2019

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Língua e Literatura: limites e fronteiras**, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), n.26, p.63-81, jun.2003.

MELO, Rosilene Alves. *Saberes e Formas de Expressão: patrimônios de todos nós*. Curso Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio. Fortaleza, CE: Fundação Demócrito Rocha, 2019.

MENDES, Lorena Alves. “*Nós Queremos*”: o Carimbó e sua Campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. 2015. 102 p. Dissertação (Mestrado Profissional) - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 2015.

MENDES, Roberta. Feminino pau e corda na Amazônia: fotoetnografia das sereias tocadoras de carimbó de Vila Silva. *XV Encontro de Estudos multidisciplinares em Cultura - ENECULT*, Salvador, Bahia, p.1-13, ago. 2019.

MENEZES, Bruno de. *Batuque*. In Poesias.6.^a. Ed. Belém: edição do autor,1931.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. *A Modernização do Carimbó*. 2014. 198 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2014.

MONTEIRO, Vanildo Palheta. *Carimbó do Santo Preto: A presença negra na performance musical da Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)*. 235 p. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da UNESP, São Paulo: Unesp, 2016.

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos Nogueira; RAMOS FILHO, e Vagner Silva. *Afinal, o que é Patrimônio: conceitos e suas trajetórias*. Curso Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio. Fortaleza, CE : Fundação Demócrito Rocha, 2020.

OLIVEIRA, Joana Abreu Pereira de. *Rodas e Cortejos de Aprender e Criar: saberes e fazeres tradicionais na formação de artistas-docentes da cena*. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás: UFG, 2020.

OLIVEIRA, Sil Lena Calderaro; PAIM, Elison Antonio. “Batucando a memória vem”: lembranças de uma matriarca amazônica. *História Oral*, v. 22, n. 1, p. 31-55, jan./jun. 2019.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevam de. *Museu de Folclore Edison Carneiro: Poder, resistência e tensões na construção da memória da cultura popular brasileira*. 2011. 247 p. Tese (Doutorado em Memória Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011.

PAIM, Claudia. *Coletivo e Iniciativas Coletivas: modos de fazer na América Latina Contemporânea*. 2009. 294 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes Visuais. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

PAIM, Elison Antonio; OLIVEIRA, Sil Lena Ribeiro; MENDES, Roberta Pinheiro. Ecos de resistência: tambores matriarcais do grupo de Carimbó Sereia do Mar da Vila Silva em

Marapanim (Pará, Brasil). REB. *Revista de Estudios Brasileños*, e-ISSN: 2386-4540, vol. 8, n. 16, p. 155-169, 2021.

PINHEIRO, Adson Rodrigo S.; SIQUEIRA, Graciele. *Instrumentos possíveis para uma intervenção nas cidades - Parte I. Formação de Mediadores de Educação para Patrimônio*, Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2019.

POLLACK, M. Memória e identidade social. *Estudos Históricos: Revista da Associação de Pesquisa e Documentação Histórica*, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RIOS, Sebastião. Cultura Popular: Práticas e Representações. *Revista Sociedade e Estado*, vol. 29, n. 3, p. 791-820, Set.-Dez. 2014.

SALES, Eric de. Cronos, Mnemosine, Clio e a Defesa do Patrimônio. *Historiæ*, Rio Grande, 6 (2): p. 153-166, 2015.

SALLES, Vicente. *O Negro no Pará: sob o regime de escravidão*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. Universidade Federal do Pará, 1971.

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, n. 9. Rio de Janeiro, set./dez. 1969.

SANTOS, Nádia Maria Weber. *Memória como narrativas do sensível: entre subjetividades e sensibilidades*. In: Cleusa Maria Gomes Graebin; Nádia Maria Weber Santos. (Org.). *Memória Social: questões teóricas e metodológicas*. 1ed.Canoas: UniLasalle, 2013, v. 1, p. 131- 156.

SCHECHNER, Richard. 2006. O que é performance? In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.

SILVA, Edilson Mateus Costa da. *A Invenção do Carimbó Música Popular, Folclore e Produção Fonográfica (século XX)*. 2019. 295 p. Tese (Doutorado em História Social da Amazônia) - Universidade Federal do Pará. Belém: UFPA, 2019.

SILVA, Lucielma Lobato. Entre os Cheiros e Garrafadas: o trabalho das vendedoras de cheiro nas feiras públicas de Belém-PA em 1830-1890. *MARGENS - Revista Interdisciplinar Dossiê: Trabalho e Educação Básica Versão Digital*, v.11, n. 16. jun, p. 238-253, 2017.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

_____. *Reinventando a Educação: diversidade, descolonização e redes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SOUZA, Eduardo Conegundes. Roda de Samba e Samba de Roda: Cultura Popular, Memória e Educação Não-Formal. In: *Educação Não-Formal: contextos, percursos e sujeitos*. Campinas, SP: Editora Setembro, p. 405 – 417, 2005.

TURNER, Victor. *Floresta de Símbolos: Aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói, RJ: Ed. Da Universidade Federal Fluminense, 2005.

VERONEZI, Rafaela Júlia Batista; DAMASCENO, Benito Pereira; FERNANDES, Yvens

Barbosa. Funções Psicológicas Superiores: origem social e natureza mediada. Campinas: *Revista Ciências Médicas*, nov./dez., 2005.

VYGOTSKY, Lev Semenovich et al. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WEISZFLOG, Walter. *Michaelis*: moderno dicionário da língua portuguesa. Melhoramentos, 1998.

Entrevistas realizadas(audiovisual):

CAMPOS, Anilo Ferreira de. Conversas com o Mestre Anilo. Entrevista concedida a Elyane Lobão da Costa. Curuçá-PA, jan. 2020.

GRUPO DE CARIMBÓ FILHOS DE MAIANDEUA. Conversas com o grupo de carimbó. Gravação de um documentário e um vídeo-clipe da música “A lenda de Maiandeuá”. Concedida a Elyane Lobão da Costa e Guilherme Lobão da Costa, jan. 2020.

PINHEIRO, Antonio Carlos. Conversas com o artesão Antônio Carlos. Entrevista concedida a Elyane Lobão da Costa, jan. 2020.

PINTO, Manoel Aguinaldo Farias. Conversas com o Mestre Agnaldo. Entrevista concedida a Elyane Lobão da Costa. Marapanim-PA, jan. 2020.

TEIXEIRA, Moacir Modesto. Conversas com o mestre Moacir. Entrevistas concedida a Elyane Lobão da Costa, jan. 2020.

Arquivos sonoros (Discografia)

BARATA, Paulo André. *Esse rio é minha rua*. Álbum Nativo, 1978.

BASTOS, Lucinha. *Pra dançar carimbó*. Álbum: Canta a Amazônia (Ao Vivo). 1997.

LUCINDO. *Lua, lua, luar*. Álbum: Ver o peso - Na terra dos carimbós. Gravasom. Voz: Nazaré Pereira, 1988.

LUCINDO. *Pescador*. Álbum: Projeto Uirapuru - O canto da Amazônia, 2018. MOACIR. *Música sem título*. Sem gravar, 2020.

PINDUCA. *Carimbó no Mato*. Álbum: Pinduca Raízes Nordestinas, 1999. '

PINDUCA. *Dança do Carimbó*. Álbum: *Pinduca no embalo do carimbó e sirimbó v.8*, 1979.

PINDUCA. *Dona Mariana*. Álbum: 20 super sucessos Pinduca, 1999. PINDUCA. *Garota do Tacacá*. Álbum: Seleção de Ouro Pinduca, 1978.

TRIO NORDESTINO, Carimbó do Uróia: *Estamos aí pra balançar*, 1977.

VEREQUETE. *Chama Verequete*. Álbum: Projeto Uirapuru – O canto da Amazônia, 1994.

VEREQUETE. *Xô Peru*. O Legítimo Carimbó – Verequete e o seu conjunto Uirapuru, Gravadora CID, 1974.

Sites Consultados

<http://festrimbo.blogspot.com/search/label/%7CNOSSA%20HIST%C3%93RIA%7C> .
Acesso em: 17/02/2020 às 10h e 40.

Escola de Carimbó Uirapuru Mirim - <https://www.facebook.com/uirapurumarapanim.pa/> .
Acesso em 09/06/2020.

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/> .
Acesso em: 18/02/2020 às 18:30h.

<https://vermelho.org.br/2016/12/16/em-dezembro-o-carimbo-do-para-segue-vivo-e-festeiro-em-santarem-novo/>.
Acesso em 09/08/2020 às 21:20h.

Frase do Mestre Lucindo. Retirado da Rádio Web UFPA. Memória Musical - Mestre Lucindo (48:55 min.). Disponível: <http://radio.ufpa.br/index.php/memoria-musical/mestre-lucindo/>
Visitado em 18/06/2020.

Portal do IPHAN. Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1052/#:~:text=O%20Carimb%C3%B3%20foi%20inscrito%20no,Patrim%C3%B4nio%20Cultural%20Imaterial%20do%20Brasil>
Acesso em: 21/06/2020.

O Festival do Sairé. Disponível em: http://www.santarem.pa.gov.br/pagina.asp?id_pagina=72
Acesso em:22/06/2020.

Fotos do Festival do Sairé (Boto Tucuxi), Alter do Chão-PA, Disponível em:
<https://g1.globo.com/pa/santarem-regiao/festival-do-saire/2019/noticia/2019/09/20/com-o-tema-resistencia-borari-boto-tucuxi-promete-surpreender-com-as-alegorias-no-saire-2019.ghtml>
Acesso em:28/06/2020.

G1.Globo.com - Rede Liberal - Marapanim, 10ª Edição do Festival de Carumbó. Disponível:
<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/11/28/em-marapanim-10a-edicao-do-festival-do-carimbo-comeca-nesta-sexta-feira.ghtml>
Acesso em 15/06/2020.

Rádio UFPA - Memória musical - Mestre Lucindo. Disponível:
<http://radio.ufpa.br/index.php/memoria-musical/mestre-lucindo/>
Acesso em: 18/06/2020.

<http://campanhacarimbo.blogspot.com/2010/11/sopro-do-carimbo-mestres-ensinam.html>
Acesso em: 20/06/2020.

Blogue Artes Florestais. Disponível:
<http://artesflorestais.blogspot.com/2013/07/pau-de-chuva.html>

Acesso em: 05/07/2020).

Prefeitura de Marapanim-PA, 7º Zimbarimbó de Marapanim. Disponível:

<https://www.marapanim.pa.gov.br/7o-zimarimbo-de-marapanim/>

Acesso em: 11/07/2020.

<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/11/28/em-marapanim-10a-edicao-do-festival-do-carimbo-comeca-nesta-sexta-feira.ghtml>

Acesso em: 20/05/2020.

<http://campanhacarimbo.blogspot.com/2013/12/marapanim-em-festa-celebra-o-carimbo.html>

Acesso em: 11/07/2020.

Blog Café com Sociologia.com. Disponível:

<https://cafecomsociologia.com/origem-da-palavra-trabalho/>

Acesso em: 12/07/2020.

Valeverde empresa turística

Disponível: <https://www.valeverdeturismo.com.br/produto/1564/5/9184/boa-tarde-belem#>

Acesso em: 05/07/2020.

<https://vermelho.org.br/2016/12/16/em-dezembro-o-carimbo-do-para-segue-vivo-e-festeiro-em-santarem-novo/>

Acesso: 09/08/2020.

<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/11/28/em-marapanim-10a-edicao-do-festival-do-carimbo-comeca-nesta-sexta-feira.ghtml>.

<http://www.marapanim.pa.gov.br/7o-zimarimbo-de-marapanim/>.

<https://www.minube.com.br/sitio-preferido/memorial-nego-uroia.-a3711132>

Acesso: 19/08/2020.

<http://www.educacaofisica.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=273>

<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/08/centenario-de-mestre-verequete-e-celebrado-com-carimbo-e-exposicao.html>

Acesso em 10/07/2020.

<http://www.acervoorigens.com/2011/04/verequete-e-seu-conjunto-uirapuru-o.html>

Acesso em 10/07/2020.

Fonte: http://sebododisco.com.br/index.php?route=product/product&product_id=6237

Acesso em 10/07/2020.

Fonte: <https://expedicaopara.com.br/cultura/e-carimbo-para-la/>

Acesso em 21/07/2020.

Documentário

COSTA, Elyane Lobão da. Carimbó pau e corda. <https://youtu.be/TfMw9nGcbXU>, 2022.

ANEXO



Continuação do Parecer: 3.739.434

“Contribuir de forma significativa para o reconhecimento da importância dessa Manifestação Cultural como constitutiva da identidade do povo paraense. Analisar a importância da memória e da educação não formal para a transmissão de saberes e preservação dessa Cultura Popular. Contribuir para a produção de novos conhecimentos acerca das Performances Culturais, tendo o Carimbó como objeto de pesquisa. Valorizar divulgar essa Cultura Popular”.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A proposta está adequada para a área de Ciências Sociais com foco nas performances culturais.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O protocolo foi instruído com os seguintes documentos:

1) Projeto; 2) Folha de rosto; 3) Termo de compromisso assinado pela proponente e sua orientadora; 4) Cronograma; 5) TCLE; 6) Questionário.

Início previsto para coleta de dados: 26/12/19.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Determina-se que a pesquisadora efetue as seguintes adequações:

A) TCLE

1. Sobre os itens de autorização : imagem/ voz/opinião

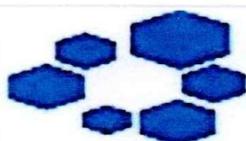
Não agrupá-los. Deve constar uma entrada para cada caso.

2. Para cada item de autorização, antes dos box, inserir frase que oriente o participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida, não basta assinalar com x.

3. Na frase: “Todos os resultados da pesquisa serão tornados públicos, independente do ponto de vista do participante”.

Deve-se substituir a parte “independente do ponto de vista do participante” por “sejam eles favoráveis ou não”.

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Continuação do Parecer: 3.739.434

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa/CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO, o mesmo foi considerado em acordo com os princípios éticos vigentes. Reiteramos a importância deste Parecer Consubstanciado, e lembramos que o(a) pesquisador(a) responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12 e Resolução CNS n. 510/16. O prazo para entrega do Relatório é de até 30 dias após o encerramento da pesquisa, previsto para maio de 2020.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1427405.pdf	17/10/2019 21:15:00		Aceito
Outros	Resposta_pendencia.pdf	17/10/2019 21:14:16	ELYANE LOBAO DA COSTA	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA.pdf	17/10/2019 21:13:29	ELYANE LOBAO DA COSTA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	07/10/2019 15:08:51	ELYANE LOBAO DA COSTA	Aceito
Outros	Desenho_do_estudo_metodologico.pdf	15/09/2019 18:18:16	ELYANE LOBAO DA COSTA	Aceito
Outros	Questionario.pdf	15/09/2019 18:16:46	ELYANE LOBAO DA COSTA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto.pdf	15/09/2019 18:14:00	ELYANE LOBAO DA COSTA	Aceito
Declaração de Pesquisadores	Termo_de_compromisso.pdf	15/09/2019 18:09:13	ELYANE LOBAO DA COSTA	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto.pdf	15/09/2019 17:53:04	ELYANE LOBAO DA COSTA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Avaliação da CONEP:

Não

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com



Continuação do Parecer: 3.739.434

GOIANIA, 02 de Dezembro de 2019

Assinado por:
Geisa Mozzer
(Coordenador(a))

Endereço: Pró-Reitoria de Pesquisa e Inovação - Agência UFG de Inovação, Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-1163 **E-mail:** cep.prpi.ufg@gmail.com