

INRC CARIMBÓ

Inventário Nacional de Referências Culturais



DOSSIÊ

**Belém – Pará
Outubro de 2013**

INRC CARIMBÓ

Inventário Nacional de Referências Culturais

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}



Belém – Pará
Outubro de 2013

*Se eu soubesse que tu vinha, eu fazia o dia maior,
dava um nó na fita verde, prá prendê o raio de sol*

*Iá, iá eu sou da lira,
iá, iá da lira eu sou
iá, ia eu sou da lira
da lira meu amor*

(Lucindo Rebelo da Costa – Mestre lucindo)



Conjunto de Carimbó Uirapuru

Foto: Diogo Vianna

PRESIDENTE DA REPUBLICA

Dilma Vana Rousseff

MINISTRA DE ESTADO DA CULTURA

Marta Suplicy

PRESIDENTE DO IPHAN

Jurema de Sousa Machado

CHEFE DE GABINETE

Rony Oliveira

PROCURADOR - CHEFE FEDERAL

Geraldo Azevedo Maia Neto

DIRETORA DE PATRIMÔNIO IMATERIAL

Célia Maria Corsino

DIRETOR DE PATRIMÔNIO MATERIAL E FISCALIZAÇÃO

Andrey Rosenthal Schlee

DIRETOR DO CENTRO CULTURAL PAÇO IMPERIAL

Lauro Augusto de P. Cavalcanti

DIRETOR DO CENTRO NACIONAL FOLCLORE E CULTURA POPULAR

Cláudia Márcia Ferreira

DIRETORA DE PLANEJAMENTO E ADMINISTRAÇÃO

Marcos José Silva Rêgo

COORDENADORA GERAL DE PESQUISA DOCUMENTAÇÃO E REFERENCIA

Lia Motta

COORDENADORA GERAL DE IDENTIFICAÇÃO E REGISTRO

Mônia Silvestrin

SUPERINTENDENTE DO IPHAN NO PARÁ

Maria Dorotéa de Lima

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

SEPS Quadra 713/913 Sul , Bloco D , Edifício IPHAN, 5º andar – Bairro Asa Sul

Cep: 70.390-135 Brasília – DF

Telefones: (61) 2024-5500 , 2024-5502

Fax: (61) 2024-5514

www.iphan.gov.br/ gabinete@iphan.gov.br

INSTRUÇÃO TÉCNICA E ELABORAÇÃO DO DOSSIÊ DO CARIMBÓ

SUPERVISÃO TÉCNICA IPHAN

Ítala Byanca Moraes da Silva

Júlia Morin de Melo

Francisco Phelipe Cunha Paz

Larissa Maria de Almeida Guimarães

COORDENADOR DE PESQUISA

Edgar Monteiro Chagas Junior

EQUIPE DE PESQUISA

Andrey Faro de Lima

Taíssa Tavernard de Luca

Marta Geórgia Martins de Souza

Maíra Oliveira Maia

ASSISTENTES DE PESQUISA

Mônica Lizardo de Moraes

Wanderlan Gonçalves do Amaral

Isis Jesus Ribeiro

EDIÇÃO DO DOSSIÊ

EDIÇÃO DE TEXTO

Edgar Monteiro Chagas Junior

Andrey Faro de Lima

Taíssa Tavernard de Luca

EDIÇÃO DE TEXTO SALVAGUARDA FLAUTA ARTESANAL DO CARIMBÓ (produzido durante a ação de salvaguarda da flauta artesanal em parceria com o Instituto de artes do Pará)

Walter Figueiredo de Sousa

Walter Freitas

Edgar Monteiro Chagas Junior

REVISÃO DE TEXTO

Edgar Monteiro Chagas Junior

Andrey Faro de Lima

ORGANIZAÇÃO DE ANEXO

Edgar Monteiro Chagas Junior

PROJETO GRÁFICO

Edgar Monteiro Chagas Junior

Isis de Jesus Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO

Edgar Monteiro Chagas Junior

FOTOGRAFIAS

Diogo Vianna

Edgar M Chagas Junior

Walter Figueiredo de Sousa

Monica Lizardo

Júlia Morin

ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Edgar M Chagas Junior

EM ANÁLISE

Lista de Figuras

Figura 1 Tocadores de carimbó	13
Figura 2 Ensaio de carimbó	23
Figura 3 Grupo de Carimbó Original do Sal (Salinópolis)	26
Figura 4 Indumentária tradicional dos conjuntos de carimbó	33
Figura 5 Dançarina com indumentária reelaborada	33
Figura 6 Dança do Perú em Santarém Novo	34
Figura 7 Instrumental básico utilizado pelos grupos (ou conjuntos) de carimbó	40
Figura 8 Sebastião Almeida Silva – Mestre Sabá	43
Figura 9 Confecção de instrumentos de carimbó feitos de forma artesanal	44
Figura 10 Festa de carimbó	47
Figura 11 Festival de Carimbó de Marapanim	48
Figura 12 Festival de Carimbó de Santarém Novo – FestRimbó	48
Figura 13 Ensaio de carimbó no barracão	49
Figura 14 Ensaio do Conjunto de Carimbó Sayonara de Terra Alta	49
Figura 15 Conjunto de carimbó se apresentando no Festival de Carimbó de Marapanim	50
Figura 16 Barracão atual da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo	54
Figura 17 Ladainha e folia de abertura da festa de carimbó em Santarém Novo	55
Figura 18 Festa da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo	56
Figura 19 Sede da Sociedade do Glorioso São Benedito em São João da Ponta. Antigo local de apresentações de grupos de carimbó da localidade	58
Figura 20 Sede da Sociedade São Benedito de Cafezal em Magalhães Barata	61
Figura 21 Barracão da Marujada de Quatipuru	65
Figura 22 Barracão da Marujada de Quatipuru em homenagem a Mestre Verequete	66
Figura 23 Festa de Carimbó da Marujada de Quatipuru	67
Figura 24 Capa do LP do Grupo Folclórico do Colégio Estadual Augusto Meira	83
Figura 25 Capas de Lp’s de carimbó lançados durante a década de 1970	87
Figura 26 Capa do CD do Grupo de Tradições Marajoaras Cruzeirinho	90
Figura 27 Algumas das capas dos Lp’s de Mestre Cupijó	94
Figura 28 Capa do Lp do Grupo Os Muiraquitãs de Abaetetuba	95
Figura 29 Pintura de curimbós com o tema da “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”	99
Figura 30 Oficinas de carimbó com crianças	107
Figura 31 Mestre Meletino e Gilson Douglas – Marapanim	119
Figura 32 Gravação com Mestre Melentino e aprendiz	120
Figura 33 Mestre Geraldinho - Curuçá	120
Figura 34 Gravação com Mestre Geraldinho – Curuçá	121
Figura 35 Mestre Santiago se apresenta com o Grupo Unidos de Maracanã	121
Figura 36 Mestre Lourival – Salinas	122
Figura 37 Gravação com Mestre Lourival – Salinas	122
Figura 38 Fala – Memória 1	124
Figura 39 Fala – Memória 2	124
Figura 40 Mestre Bené se apresenta no Fala – Memória	125
Figura 41 Gilson Douglas se apresenta no Fala – Memória	125
Figura 42 Ailton se apresenta no Fala – Memória	126
Figura 43 Todos se apresentam no Fala – Memória	126
Figura 44 Participantes do laboratório	128
Figura 45 Mestre Lourival ensina a fazer a flauta de imbaúba	128
Figura 46 Fabricação da flauta de imbaúba	129

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

Figura 47 Mestre Marinho ensina a fazer a flauta de PVC	129
Figura 48 Encerramento do laboratório	130
Figura 49 Exposição das flautas fabricadas	130
Figura 50 Mestre Tomás em sua residência	132
Figura 51 Residência de Mestre Marinho	133
Figura 52 Mestre Geraldinho em sua residência	133
Figura 53 Residência de Mestre Manduca	134

EM ANÁLISE

Lista de Mapas

Mapas 1 Municípios com referência histórica de Carimbó no Estado do Pará70
Mapas 2 Mapa dos municípios onde foi realizado o levantamento preliminar do carimbó no Estado do Pará71
Mapas 3 Mapa das regiões com incidência histórica de carimbó (reprodução) no Estado do Pará72
Mapas 4 Mapa das regiões de incidência atual dos grupos de carimbó no Estado do Pará73

EM ANÁLISE

Sumário

INTRODUÇÃO	12
O caminho para o registro, área de abrangência e a metodologia da pesquisa	17
O Dossiê.....	20
IDENTIFICAÇÃO.....	22
O Carimbó.....	24
Música e Poesia	26
A Dança.....	32
Instrumentos.....	37
As Festas.....	46
Localização geográfica da pesquisa.....	68
História e Transformação ao longo do tempo	77
À guisa de uma síntese.....	96
O BEM CULTURAL COMO OBJETO DE REGISTRO.....	98
RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA	106
Indicativos.....	110
Experiência do Plano de Salvaguarda da Flauta Artesanal do Carimbó e outros indicativos	115
Memorial da Flauta Artesanal pelos Mestres da Cultura Popular	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	140
ANEXOS	151
ANEXO A - Relação dos produtores do bem/pessoas entrevistadas na pesquisa.....	152
ANEXO B - Partituras	162
ANEXO C - Instituições parceiras.....	208
ANEXO D – A equipe de pesquisa	210
ANEXO E – Parecer do relator.....	211
ANEXO F - Título de registro	212

APRESENTAÇÃO (Presidente do Iphan)

EM ANÁLISE

INTRODUÇÃO

*Relampia no Norte, chuva cai no terreiro,
O sapo canta Marina, bate com a mão no
pandeiro*

*Deixa o barco levar, deixa o barco levar,
Tem sardinha miúda, lá no fundo do mar*
(Domingos da Silva – Mestre Pelé)



Figura 1 Tocadores de carimbó
Foto: Diogo Vianna

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), traduzido por “pau que produz som”, ao longo do tempo o termo foi adaptado e/ou transformado em *curimbó*, *corimbó* e *carimbó*. Não nesta ordem, pois ainda é comum se deparar com tais definições nas falas de antigos tocadores de algumas localidades da zona litorânea paraense. Inicialmente esta nomenclatura era utilizada para definir o instrumento principal dos batuques e zimbasⁱ: um tambor feito de um tronco escavado e encoberto com um couro de animal onde o tocador (ou batedor) sentado sobre o corpo do instrumento produz um som grave e constante que dita o ritmo e a dança do carimbó. Atualmente, o termo é associado maiormente à expressão que envolve festa, música e coreografias características e tradicionalmente reproduzidas nas porções Nordeste do Estado do Pará.

Apresentado como resultado da união das influências culturais de índios, negros e europeus (portugueses), o carimbó é comumente divulgado como uma das mais significativas formas de expressão da identidade paraense e brasileira, já que estas referências estariam presentes de forma integrada no canto, na música, na dança e na formação instrumental. Desta maneira, alguns estudos apontam para a influência indígena observada na dança em formato de roda e em alguns instrumentos de percussão como as maracas. No batuque (síncopes, antifonias e polirritmias), na aceleração do ritmo e no “molejo” da dança estaria a contribuição do negro. E, por fim, na dança em pares ou mesmo individualmente com gestos, palmas e estalar de dedos, além dos padrões melódicos, estaria a influência ibérica. Nesta figuração, passou a ser comum a associação do carimbó aos emblemas e ícones identitários de promoção cultural emanados discursivamente por seus defensores e praticantes.

Historicamente, o carimbó se apresenta como uma manifestação cultural que congrega um conjunto de práticas sociais festivas seculares, mas também religiosas incorporadas no cotidiano das populações interioranas do Pará. Estas práticas estão dispostas em torno da elaboração musicada, cantada e dançada dos conjuntos de carimbó produzidas nos contextos de trabalho e lazer dos seus reprodutores.

Informações coletadas pelo inventário do carimbó em fontes documentais, bibliográficas e principalmente através de entrevistas dão conta de que a manifestação está tradicionalmente associada às comemorações do entrudoⁱⁱ e às celebrações festivo-religiosas em homenagem a santos padroeiros, notadamente aqueles cultuados por antigas irmandades

negras, como as de São Benedito. Ao longo do tempo o carimbó se espalhou e atualmente é praticado em uma extensa área do Estado do Pará que vai da fronteira com o Amapá até as proximidades do Estado do Maranhão. Na região do Baixo Amazonas, o Município de Santarém possui referências históricas desta manifestação com alguns grupos atualmente em atividade. Neste sentido, é, sobretudo na região denominada Salgado Paraense que ocorre a maior incidência de grupos e festejos de carimbó no Estado.

A configuração musical de cada grupo é recorrente, composta de um conjunto de tocadores divididos entre instrumentos de percussão e de sopro, que produzem uma sonoridade vibrante e bastante característica. Segundo alguns antigos tocadores, as batidas dos tambores (também chamados de curimbós ou carimbós), de tão graves, alertavam as vilas vizinhas, convidando seus moradores a também participarem do encontro. Além destes, os chamados “conjuntos de carimbó pau e corda” – forma como são identificados os grupos que tradicionalmente mantêm um instrumental marcadamente mais artesanal – fazem uso de um par ou mais de maracas confeccionadas com cabaças contendo milho, esferas de aço, sementes, pedrinhas arredondadas ou demais materiais que possibilitem a sonoridade desejada. O milheiro, feito com uma lata de zinco ou alumínio preenchida com milho. O banjo, em geral feito artesanalmente utilizando-se uma variedade de materiais: madeiras da região, pandeiros fabricados, fundos de panela (para a caixa de ressonância), discos de vinil, cordas fabricadas ou linhas de pesca (nylon). Além de dar a sustentação harmônica, este instrumento também tem função percussiva. Os instrumentos de sopro (flauta, clarineta, saxofone), sendo a flauta artesanal feita de madeira a mais antiga. Alguns grupos ainda fazem o uso de outros instrumentos como o pandeiro, os pauzinhos (marcação, tocado sobre o corpo do curimbó), reco-reco, triângulo e o tambor-onça (uma espécie de ancestral da cuíca).

As letras das músicas em geral fazem alusão ao cotidiano do trabalho de agricultores e pescadores, mas também há temas em voga divulgados pelos meios de comunicação, como questões políticas, sociais e ambientais. Tradicionalmente, estas letras são construídas segundo uma métrica antifônica, ou seja, de acordo com o formato conhecido como *chamado/resposta*, regido por um cantor principal que, por meio de improvisos curtos, “dá a deixa” para que os demais entoem o coro fixo. Independente da extensão das letras que, em geral, são relativamente curtas, a sequência de repetições traz consigo a estrutura cíclica remissiva à herança africana. Há ainda um formato de composição que prima pelo improviso, é o chamado

carimbó *de repente* com letras mais extensas com poucas repetições, embora mantendo a dinâmica cíclica.

A dança do carimbó possui características peculiares nas diferentes localidades em que é apresentada, no entanto, todas são executadas de maneira geral seguindo uma possível tradição quanto a sua característica de *dança de roda* impulsionada pela marcação dos curimbós. Dançado em pares (sem contato físico) ou individualmente, os gestos dos dançarinos (com o corpo curvado para frente) remetem ao cortejo que conduz a dançarina, ambos seguindo com passos “miúdos” perfazendo discretos saltos. Neste aspecto, o cortejo e o “jogo da conquista”, mas também outros gestos podem ser visualizados em danças que buscam reproduzir os movimentos de animais da fauna. No repertório das danças tradicionais do carimbó as mais conhecidas são a do “Peru do Atalaia”, do “Jacurarú”, da “Pomba com o Gavião”, da “Onça”, entre outras. A indumentária também é característica de cada lugar. Comumente as mulheres usam saias rodadas compridas (podendo ser estampadas ou lisas) e blusas rendadas (normalmente brancas), já os homens, calça comprida e camisa estampada. No entanto, há lugares onde é obrigatório o uso do paletó e gravata pelos homens ou estilizações de “calças de pescador” (um pouco abaixo dos joelhos) e blusas estampadas amarradas na cintura. A partir da segunda metade do século XX, devido a um maior processo de divulgação do carimbó como gênero musical, alguns grupos passaram a ensaiar novas coreografias e produzir indumentárias, adereços e uniformes mais chamativos que pudessem atender as demandas que surgiam, notadamente nos centros urbanos da capital do Estado e de alguns municípios com verificável vocação turística. Do mesmo modo, elementos formais do carimbó passaram cada vez mais a serem utilizados em projetos musicais de artistas contemporâneos urbanos, haja vista, principalmente, o seu forte apelo identitário e alegórico.

O caminho para o registro, área de abrangência e a metodologia da pesquisa

Independentes e/ou associadas à sua iconização regional, existem atualmente algumas iniciativas espalhadas pelo Estado voltadas para o processo de valorização do carimbó como forma de saber tradicionalmente enraizado na história e no cotidiano das localidades interioranas. São atividades que geralmente envolvem a transmissão de conhecimento em meios familiares ou grupos de referência, mas que também podem ser realizadas através de eventos organizados para apresentações artísticas dos grupos, quando ocasionalmente são promovidos encontros, oficinas, palestras e debates entre os grupos e seus agentes culturais.

Em alguns dos vários festivais de carimbó que acontecem anualmente, observam-se iniciativas que desdobram a condição de espetáculo para momentos de reflexão e debate em torno da prática e seu processo de continuidade. É neste contexto que, no final de 2005, durante os preparativos para o IV Festival de Carimbó de Santarém Novoⁱⁱⁱ, 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.

Em 2006, como resultado da apresentação do PNPI e dos debates suscitados em Santarém Novo, instituiu-se a “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, movimento da sociedade civil que passou a agregar grupos de carimbó e dezenas de entusiastas. Desde então, esta campanha passou a organizar seminários, palestras, encontros em diferentes lugares e nos demais festivais de carimbó existentes no estado objetivando a divulgação da proposta de *registro*, buscando também adesões e engajamento de um número maior de grupos, pessoas e instituições para o fortalecimento da campanha e do respaldo público com vistas ao início do inventário e a consequente obtenção do *registro*.

Em 2008, as associações culturais *Irmandade de Carimbó de São Benedito* (Santarém Novo); *Raízes da Terra*; *Japiim* e *Uirapurú* (de Marapanim) formalizaram o pedido de *registro* do carimbó junto ao IPHAN (Superintendência do Iphan no Pará). Com a aprovação da solicitação e a consequente abertura do processo de registro, 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 espalhados entre as mesorregiões Nordeste, Metropolitana de Belém e Marajó, áreas de incidência histórica da manifestação cultural.

Estes levantamentos foram desenvolvidos a partir das orientações pressupostas no Manual de Aplicação do INRC e teve como princípio básico o contato direto com os membros das comunidades visitadas e a realização de observação participante, entrevistas e registros em áudio e vídeo. Além do início da pesquisa bibliográfica e dos registros audiovisuais, contatos, etc, o trabalho de campo fundamentou-se na pesquisa de fontes orais utilizando o método de pesquisa de história de vida da população identificada com o carimbó. A coleta de dados se deu por meio de entrevistas semi-estruturadas que, por enfocarem metodologicamente as histórias de vida, abriram espaços para inserções temáticas por parte dos entrevistados.

Como critério de análise e categorização dos bens culturais identificados, foi priorizada as percepções e perspectivas dos diversos sujeitos notadamente envolvidos com o carimbó e suas próprias formas de análise, na medida em que foi possível apreender tais sistemas. Este critério analítico tem como fundamento a valorização do conhecimento tradicional em torno do bem cultural pesquisado.

Todas as viagens a campo tiveram por critério preliminar a elaboração de pequenos roteiros com informações gerais sobre os municípios e o objeto de estudo. As informações complementares que surgiam em campo através das pessoas encarregadas de recepcionar a equipe (membros ou não das prefeituras municipais locais, associações culturais e de conjuntos de carimbó em geral) foram de importância substancial para um melhor aproveitamento do tempo em virtude de boa parte dos deslocamentos terem sido feitos para localidades distantes das sedes municipais.

Após a realização do levantamento preliminar, a etapa subsequente do inventário que trata da identificação do bem cultural pesquisado foi realizada entre os anos de 2011 e 2013. A metodologia da etapa Identificação seguiu os critérios que regem o manual do INRC: prosseguimento da pesquisa bibliográfica e documental, viagens a campo para registro e realização de entrevistas utilizando-se os questionários de aplicação (etapa Identificação).

Nesta fase, o procedimento da pesquisa se deteve no acompanhamento *in loco* de algumas das principais atividades que envolvem a prática do carimbó nos períodos em que a manifestação cultural encontrava-se em plena atividade. Sendo assim, elaborou-se um

planejamento pautado no registro em campo de dois tipos específicos de eventos que têm o carimbó como centralidade: a Festa da Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo, onde se observa, conforme ressaltam diversos entrevistados, o “carimbó pro santo”; e o Festival de Carimbó de Marapanim, batizado por seus produtores de “O canto mágico da Amazônia”, com notado apelo ao espetáculo e ao incremento turístico – mote principal que direciona e matiza sua programação. A partir destes dois eventos, consoante as percepções e concepções dos próprios interlocutores, formulou-se duas tipologias que possibilitaram novas análises sobre antigas e recentes categorias nativas de (re)conhecimento da manifestação, bem como sobre as formas de organização, mobilização, interesse e participação de grupos e agentes culturais.

Com os resultados sistematizados em relatórios e cadernos de fichas tanto da etapa do levantamento preliminar quanto da Identificação, partiu-se para a produção e organização de materiais (*banners*, fotos, *power-point*, filmes) que deram o suporte para a realização das atividades de *retorno* aos municípios pesquisados, como forma de expor os resultados da pesquisa, bem como fomentar o debate em torno dos principais problemas e possibilidades apontados pelos entrevistados no que tange à prática do carimbó e seu processo de (re)produção.

Em função da extensa área territorial da pesquisa (32 municípios e 107 localidades), elaborou-se um plano de ação para que esta atividade fosse realizada onde se pudesse reunir grupos e sujeitos referenciais (inclusive para a eventual realização de novas entrevistas), possibilitando a participação de grande número de pessoas. Com isso, pretendeu-se cobrir a maior área possível de incidência desta manifestação cultural. Desta forma, foram elencados dez municípios (Irituia, Vigia, Curuçá, Salinas, Santarém Novo, Marapanim, Maracanã, Cachoeira do Arará, Salvaterra e Belém) que atuaram como pólos. Para estes, assim como para alguns municípios vizinhos também contemplados pela pesquisa, foram enviadas cartas-convite com até, no mínimo, duas semanas de antecedência. No caso da região metropolitana de Belém os convites foram enviados por e-mail com confirmação de recebimento.

Os resultados destas reuniões, ainda que nem todos os entrevistados tenham comparecido, suscitaram importantes indicativos relativos às demandas atuais dos grupos de carimbó e demais sujeitos e grupos envolvidos, quando foram apresentadas sugestões e ações de planejamento e salvaguarda que substanciaram a elaboração deste dossiê.

O Dossiê

Desde as primeiras mobilizações, a possibilidade de inventário e *registro* do carimbó como patrimônio cultural imaterial brasileiro, curiosamente, já se fazia comum nas referências de muitos sujeitos envolvidos com esta expressão cultural. Daí as inúmeras menções em letras de música, nas pinturas dos tambores, nos uniformes e, principalmente, nos discursos e falas da grande maioria de seus praticantes e entusiastas. O carimbó como “patrimônio da nação” passou a figurar como emblema na apresentação dos grupos que, para além da necessidade de legitimação de um documento oficial, se traduziu no anseio pelo reconhecimento e valorização de uma tradição cultural enraizada no cotidiano das populações espalhadas por vasto território paraense. É neste contexto que estes anseios ganharam notoriedade e legitimidade, em muito extrapolando os condicionantes do inventário. Isto se refletiu por meio das articulações em torno da procura por sua inserção nas diretrizes de políticas públicas de fomento à cultura e pelos novos formatos de associativismo cultural

Os problemas indicados pelos entrevistados no que concerne à continuidade da prática do carimbó suscitaram a elaboração de um primeiro plano de salvaguarda inerente ao saber relacionado à confecção e execução da flauta artesanal tradicional do carimbó, atualmente em processo de desaparecimento. Além disso, durante a realização dos retornos para divulgação dos resultados da pesquisa, fomentaram-se novas iniciativas de organização dos grupos e suas respectivas associações. Estas reuniões mobilizaram atores culturais e gestores públicos locais que puderam ouvir e opinar e dar possíveis encaminhamentos para uma ação mais inclusiva das manifestações culturais locais.

Em termos quantitativos, durante o inventário do carimbó foram elaborados 07 relatórios técnicos de atividades e 05 cadernos de fichas das respectivas etapas de trabalho, além de um filme e o dossiê. No que concerne ao audiovisual foram realizadas 407 entrevistas, produzidas mais de 500 fotografias e dezenas de vídeos de pequeno formato, e mais 48 banners usados nas exposições durante os retornos dos resultados da pesquisa. Para o material de divulgação foram confeccionados 1000 folders, 200 camisetas e 150 bonés com a logomarca do projeto.

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.

EM ANÁLISE

IDENTIFICAÇÃO

*Carimbó tem mestre, carimbó tem recriador
Carimbó existe muito antes do meu amor
É a dança do meu Pará, é o ritmo que contagia
Carimbó não tivesse o recriador, carimbó não existia*

*Carimbó tem sua classe, ele tem seu reinado,
Tem carimbó corrido, tem carimbó bem marcado
Carimbó tem sua classe, ele tem seu reinado,
Carimbó pau e corda, e o estilizado*

(Renato Cardoso – Gaití / Grupo Sancari)



Figura 2 Ensaio de carimbó
Foto: Diogo Vianna

O Carimbó

(...) Eu acho que essa facilidade de fazer música de carimbó eu acho que vem de raiz, tá no sangue (...) comecei cantar com meus quinze anos de idade (...) foi ai que eu comecei a botar quente pra aprender, porque o que eu gostava e via eles tocarem carimbó. Parei até de estudar, porque na minha cabeça era só carimbó, eu acompanhava o papai e ia só assoviando as músicas dele, eu ia pro caranguejo e assoviava, era carimbó pra toda parte, quando fui ver tava no sangue. (Domingos da Silva – Mestre Pelé – Marapanim em janeiro de 2009).

(...) O Chavico tá acostumado a dançar, porque e só saber dançar! Eu vou com a minha roupa bem limpinha, chapéu bonito. Era só meter a cara e apanhar! Apanhar na dança né? (...) Quando vinham me chamar pra dançar eu sempre dizia: pode ficar tranquilo que eu vou com a Zazá (...) eu não conto pavulagem... (...) olha, cada vez que eu ia dançar eu levava um par de sapatos, eu tinha branco, preto, branco e preto, marrom (...) minha mãe era professora pra dançar o carimbó, me ensinou quando eu tinha oito anos. Olha, na dança, quem puxa as dama somos nós, que somos macho! as dama vem atrás... (Antônio Albergio da Silva – “Chavico” – Marapanim, janeiro de 2009)

Expressão que compreende todo um complexo lúdico de práticas, sociabilidades, esteticidades e performances, o carimbó, sem dúvida, constitui uma das mais emblemáticas e alegóricas referências da cultura paraense. Sua significância social e simbólica é notadamente verificável, por meio, principalmente, das muitas produções (acadêmicas, artísticas e/ou midiáticas) sobre o tema; dos recorrentes discursos e remissões, seja público ou privado; e, é claro, das vivências e experiências de diversos sujeitos e coletividades direta ou indiretamente envolvidos com a reprodução desta manifestação (no caso deste inventário, incluem-se, especialmente, os atores com os quais a equipe de pesquisa obteve contato).

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.

Segundo Vicente Salles (1969), reconhecido folclorista da região, o carimbó representa uma “síntese das folganças caboclas” (ou formas de lazer popular), esta, constituinte de uma identidade paraense notadamente associada à amálgama de elementos africanos, indígenas e europeus. No entanto, há outros pesquisadores que remetem a origem desta manifestação (a partir de estudos sobre as crônicas de viajantes e missionários do século XVII e XVIII e de literatos do século XIX), majoritariamente, à presença indígena na região^{iv}.

Ademais da reprodução do que poderíamos reconhecer como mais um dos discursos marcados pela “fábula das três raças”, que escamotearia por meio de uma retórica *integradora* os não raros conflitos e negociações de natureza étnico-raciais existentes neste contexto, pode-se considerar que o carimbó, como *gênero* musical, possui conformação instrumental marcadamente percussiva e ritmo sincopado, entremeados pelos arpejos fraseados, frenéticos e incidentais dos instrumentos de sopro; devidamente harmonizados pelas cordas do banjo. Tal composição é recorrente, com algumas variações, em todos os grupos e canções identificados, incluindo as diferentes localidades, apesar das frequentes referências, por parte dos entrevistados, a uma suposta exclusividade *estilística*.

Geralmente, são utilizados carimbós (também conhecidos como curimbós, são tambores feitos do tronco de árvores escavadas, tendo uma de suas extremidades coberta por couro de boi, veado ou outro animal), um par de maracas, milheiro (instrumento de zinco, com som agudo similar ao da maraca), a onça (instrumento que produz um som grave com formato de cuíca), um pandeiro, um banjo e um instrumento de sopro (podendo ser flauta, clarinete, saxofone ou, excepcionalmente, trombone). A disposição dos músicos é feita a partir da centralidade dos carimbós. Os “batedores” sentam sobre os instrumentos, executando-os com as duas mãos.



Figura 3 Grupo de Carimbó Original do Sal (Salinópolis)
Foto: Júlia Morin

Música e Poesia

Os temas (letras) das canções, em geral, são alusivos a elementos da fauna e da flora da região, bem como ao dia a dia do trabalho e demais sociabilidades cotidianas. Geralmente, os compositores, cantadores e tocadores de carimbó são agricultores e/ou pescadores habitantes do interior paraense. Entremontes, a oralidade vai marcar, significativamente, a reprodução dos conhecimentos e saberes relacionados a esta manifestação. É recorrente, nas danças, referências ao movimento das marés e que representam o movimento dos animais da floresta, além de canções que falam da vida do pescador, do agricultor, enfim, de todo o vasto universo das comunidades urbanas, ribeirinhas e rurais da Amazônia.

As principais referências dos compositores estão no cotidiano do trabalho, principalmente da pesca e da agricultura. Assim, é frequente a classificação de suas músicas como cantos ecológicos, no entanto, também é comum deparar-se com letras que tratam de outros temas, como política, religião, relações amorosas, crítica social, nostalgias, ufanismos,

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

lendas, sátiras, ciência, etc, conforme se observa nas canções abaixo, compostas por notórios representantes desta expressão cultural:

Adeus Morena

(Mestre Lucindo/Canarinhos)

*Adeus morena, meu amor vou te deixar,
Eu vou me embora, vou brincá noutro lugar*

Coro

*Eu vou me embora morena
Eu vou me embora morena
Eu vou me embora, vou brincá noutro lugar*

Lua, luar

(Mestre Lucindo/Canarinhos)

*A lua sai de madrugada, ao romper do sol
Ela sai acompanhando a namorada que estava só*

Coro

*Oh! Lua, lua, luar
Me leva contigo pra passear*

Pescador, pescador

(Mestre Lucindo/Canarinhos)

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

Coro

*Ah! Como é bom pescar à beira mar,
Em noite de luar*

Meu amor me abandonou

(Mestre Lucindo/Canarinhos)

Meu amor me abandonou e fugiu com o marinheiro

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

Coro

*Eu não vou chorar porque não dá pé
É feio o homem que chora
Pelo amor de uma mulher*

O galo e a galinha

(Mestre Lucindo/Canarinhos)

*O galo e a galinha saíram pra passear,
Quando chegou em casa o galo só quer brigar*

Coro

*O galo faz corocoró, o pato faz chuá, chuá
A picota to fraco, to fraco e o peru gulu, gulu*

No canto do carimbó

(Humberto dos Santos Monteiro – Ninito)

*No canto do carimbó que a nega bamba fica assanhada
Ela canta, ela dança com a mão na cintura
Requebra as cadeiras pra todo lado*

Coro

*Eu quero oh! Nega, eu quero oh! Nega
Eu quero ver o seu corpo lindo se remexer*

Na lua

(Toniél França da Silva – Toni)

*Eu queria ser um cientista, daqueles que foram à lua,
Pra andar num aparelho, naquele aparelho que voa.*

Coro

*Na lua não tem habitação,
Isso só se houver a segunda geração*

Relampia no norte

(Domingos da Silva – Pelé)

*Relampia no Norte, chuva cai no terreiro,
O sapo canta Marina, bate com a mão no pandeiro*

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

Coro

*Deixe o barco levar, deixe o barco levar,
Tem sardinha miúda, lá no fundo do mar*

Garcinha

(Raimundo Favacho Filho – Diquinho)

*Voa, voa, garça, garcinha do igapó
Vai dizer pra morena bonita
Vim dançar meu carimbó*

Coro

*Vai dizendo logo pra ela na chegada,
Conjunto raízes da Terra, já está na parada
Vai dizendo logo pra ela vir dançar aqui,
Conjunto Raízes da Terra é de Marapanim.*

Aruê, Aruá

(música tradicional da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo, adaptada pelo grupo Quentes da Madrugada)

*Tenho pena de meu canário
Que está preso na gaiola
Quando o meu canário canta
Alegre morena chora*

*Aruê, aruá, aruê, aruá
Está chovendo na roseira
Deixa a rosa se espalhar*

*Mamãe eu quero um vestido
Da seda mais encarnada
Pra dançar o carimbó
No meio da rapaziada*

Santarém Novo

(Raimundo Corrêa Costa – Ticó)

*Vou rever minha terra Santarém Novo
Terra do caranguejo e do camarão
Lá em cima do trapiche todo mundo vê
Lindos barcos chegando lá do Tijucão*

*Tem caranguejo, tem camarão
Pra vender pros lavradores
Que trabalham pra nação
Santo Antônio vale dez contos
Pacujá vale cem*

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

*Santarém Novo vale um milhão
Pela beleza que tem*

*Em Santarém Novo ninguém vai isolar
É a cidade que faz frente pro lindo mar
Em Santarém Novo carimbó civilizado
Todo dia tem uma feira lá na praça do mercado*

Boaventura

(Messias Alves/Grupo Paracauari)

*O meu Marajó é rico em lendas, histórias
E cultura, já falaram tanto delas, mas falo do Boaventura
Assim dizem os antigos, que ele era afamado
Quando gritava nos campos, jamais escapava o gado
Corre no cavalo branco, levanta a poeira na terroada
Na madrugada levanta, no curral solta a manada*

*Ô vaqueiro encantado, que passou pelo Piratuba
Hoje o vaqueiro em perigo, pede ajuda ao Boaventura
No meio do campo deixou um balde de leite e cachaça
Rezou chorando seu pranto, pediu proteção, recebeu a graça*

*Vaqueiro Boaventura eu te peço proteção
Quando eu estiver nos campos, no meu cavalo alazão*

Carimbó de Raíz

(Mestre Damasceno)

*Menina, minha menina, menina de Salvaterra
Vem dançar meu carimbó, vem brincar com raiz da terra
É no sapateado que é bom, no teu rebolado é melhor*

*Menina tu és gostosa na dança do carimbó
Me dá um abraço apertado na dança do carimbó
Depois um beijo na boca na dança do carimbó*

*Menina tu és gostosa na dança do carimbó
Faz um chamego gostoso na dança do carimbó
Depois um tapa na cara na dança do carimbó*

Em geral, identificou-se dois tipos de construção das estrofes nas músicas de carimbó. O primeiro é a estrutura antifonal, também conhecida como chamado/resposta, com versos curtos, repetitivos e cíclicos, sendo este o mais comum, encontrado em praticamente todos os

municípios pesquisados. A antifonia, de modo geral, consiste na introdução, de frases por um solista, muitas vezes improvisadas, que são complementadas pelo coro que se repete a cada verso como resposta pelo grupo de tocadores.

Tanto o improviso quanto a antifonia, como se tem observado, constitui uma característica irredutível em grande parte da música popular de ascendência africana. De acordo com Leonardo Acosta, a antifonia corresponde a uma das características mais observáveis na música de ascendência africana:

A estrutura de uma peça africana será mais 'solta', mais 'aberta', comparada com a forma fechada a que aspira a música clássica ocidental. Diferentemente desta, portanto, poderão agregar-se-lhe mais partes sem alterar a estrutura básica, pois depende muito menos do equilíbrio entre partes distintas, recorrendo, em troca, à agregação ou intensificação de elementos iguais ou semelhantes. Isto reflecte-se na típica forma antifonal, ou de "pergunta e resposta", na qual geralmente um coro repete a mesma frase enquanto o solista introduz as variações. (ACOSTA, 1989 p 172)

Como ilustração, tem-se, por exemplo, a canção Adeus Morena, de Mestre Lucindo, onde o solista acrescenta uma frase no decorrer da música, tendo como resposta o coro que o complementa por meio de outra frase.

Adeus Morena
(Mestre Lucindo/Canarinhos)

Adeus morena, meu amor vou te deixar,
Eu vou me embora, vou brincá noutro lugar

Coro
Eu vou me embora morena
Eu vou me embora morena
Eu vou me embora, vou brincá noutro lugar

Outra modalidade também presente, é comumente denominada carimbó de repente, e traduz-se como uma forma de composição musical caracterizada pela predominância da improvisação (da letra e da melodia) imediata a partir de um tema apresentado ao compositor. Neste caso, verifica-se uma estrutura relativamente mais progressiva, se comparada ao padrão

antifonal, já que as estrofes são mais extensas e menos repetitivas, não havendo o coro em resposta.

Harmônica e melodicamente, as canções de carimbó geralmente seguem a estrutura tonal diatônica (tipicamente ocidental), com intervalos e escalas maiores e menores. Grande parte constitui variações triádicas entre a Fundamental, o quarto intervalo e a Dominante.

Embora muitos compositores sejam mais ou menos exclusivos de seus conjuntos, suas composições comumente são executadas por vários outros. Talvez em razão das dificuldades que envolvem o registro, ou mesmo pelo caráter processual relativo à propagação das canções entre os conjuntos (onde cada um acrescenta ou retira esse ou aquele item, na medida em que executam), as autorias das canções são, muitas vezes, difíceis de serem determinadas.

A Dança

A dança do carimbó possui dinâmica impulsionada pelo *baque* dos tambores, com passos “miúdos” feitos pelos dançantes, que giram ciclicamente, como uma *dança de roda*, sem contato físico direto entre o cavalheiro e a dama, no terreiro ou no salão. Algumas danças possuem coreografias distintas, geralmente alusivas à fauna da região, que são encenadas ao som de canções específicas.

Os primeiros passos dessa dança tradicional são ensinados pelos pais aos filhos, geracionalmente, sendo reproduzida em algumas cidades interioranas, como Santarém Novo, Marapanim, Curuçá, Vigia, e municípios da região dos campos da Ilha do Marajó. Na capital paraense e em espaços e momentos dedicados ao turismo, a dança do carimbó adquiriu contornos mais expansivos e frenéticos, com rápidos volteios e passos mais largos, desassociados da estrutura cíclica.

A indumentária de quem dança carimbó, em geral, é constituída de saia rodada (estampada ou de cor lisa) e camisa branca de cambraia para as mulheres, além de adornos como brincos, pulseiras e anéis. Para os homens, camisa com estampa florida e calça de tecido. Em alguns municípios, sobretudo em Santarém Novo, os homens utilizam terno e gravata.

Os passos do casal durante a dança expressa subjetivamente cumplicidade por meio das performances e dos olhares trocados, característicos da encenação.

Quando há a execução de danças específicas, ocorre, em alguns casos, a dramatização de disputas entre o casal, como representação e alegoria dos cortejos sexuais associadas a espécies da fauna da região.



Figura 4 Indumentária tradicional dos conjuntos de carimbó
Foto: Mônica Lizardo



Figura 5 Dançarina com indumentária reelaborada
Foto: Diogo Vianna

Dentre algumas danças mais conhecidas de carimbó, destaca-se a do “Peru do Atalaia”, executada diferenciadamente conforme a localidade: Em Quatipuru a mulher dança segurando a ponta de sua saia rodada, cortejando seu cavalheiro, tentando distraí-lo para que, em um descuido, possa cobri-lo com a saia, dominando-o. Igualmente, o cavalheiro, esticando as pontas de seu paletó, como se fossem as asas do peru, tenta realizar a mesma façanha com sua dama. Em Santarém Novo os homens também usam o paletó, mas não cobrem a dama (e nem a dama seu cavalheiro), apenas dançam imitando a ave. Em outras localidades, como em Belém, a dança do peru ganha outra coreografia. É apresentado um desafio pela dama ao seu par: pegar com a boca, o lenço que está sobre o chão. Isto com as pernas estendidas e afastadas para os lados e os braços para trás. Caso este não consiga, deixa o círculo acompanhado de vaias, mas se consegue desenvolver com sucesso a prova, é ovacionado e volta ao círculo, acompanhado de sua dama orgulhosa de seu par (MACIEL, 1983, p.187).



Figura 6 Dança do Perú em Santarém Novo
Foto: Diogo Vianna

A dança da “Pomba com o Gavião” é inspirada na briga entre as duas aves. Homens e mulheres se apresentam em círculo, com coreografias simples e variadas. Os pares dançam soltos, e o cavalheiro é quem comanda os passos e a evolução.

Já a dança da “Onça” lembra uma caçada onde se enfrentam o cachorro e a onça. Cada dançarino encarna um personagem e ao ritmo dos tambores tenta acuá-lo. A onça pula sobre o cachorro – da mesma forma age o cachorro em relação a onça (JASTES, E. R. M. 2004, P.39). No entanto, existe uma outra forma de execução desta dança onde o homem (caçador) entra na roda em que estão dançando as mulheres e assim que escolhe (ou encontra) a “onça”, esta passa a persegui-lo até o momento ápice em que rasga com suas garras as roupas do caçador, jogando-o no chão.

Além destas, foram citadas pelos entrevistados as danças do Macaco, do Jacaré, do Jacuraru, do Camaleão, do Bagre, do Quererú e do Gambá. Esta última mais especificamente associada a um tipo de tambor, que assim como no carimbó, também denomina a dança indígena proveniente da tribo dos Maués, na região do Baixo Amazonas, registrada pela primeira vez por José Veríssimo, em 1882. As características do Gambá sugerem, conforme defendido por Maciel (1983), uma associação com o Carimbó, devido as suas semelhanças no que se refere ao instrumental utilizado, forma de execução (com o tocador sentado sobre o tambor) e ao empréstimo do nome deste instrumento à dança (Gambá ou Carimbó). Embora para vários outros autores, com destaque para Vicente Salles, o carimbó situar-se-ia no âmbito das variações em torno do *batuque*, típico das folganças das populações negras em todo o Brasil, e que, na Amazônia, adquiriu feições específicas haja vista a contribuição regional.

O carimbó é bem característico em cada uma das regiões que compõem o Estado do Pará, tendo, portanto, ritmos e formas de dançar peculiares, ainda que mantendo a mesma estrutura. Na maioria das regiões pesquisadas, como citado anteriormente, ressalta-se a dança com movimento circular, onde o homem, sempre à frente, conduz sua dama em círculo, cortejando-a e orientando a evolução dos passos.

Nos vários lugares onde a dança é praticada, suas peculiaridades estão imersas na configuração socioespacial que indica a forte remissão a aspectos e elementos do meio ambiente, assim como a eventos significativos sedimentados na memória coletiva de suas populações. Estas remissões, influenciam sobremaneira o modo como esta expressão, o carimbó, é reproduzido, a partir do estabelecimento de “regras” que atualmente são instituídas como “tradições” de determinados lugares. Desta forma, em algumas localidades, como em Santarém Novo, o uso do paletó e gravata pelos homens e as blusas rendadas com saias longas e rodadas pelas mulheres constituem atualmente não apenas “passaporte” para o salão da dança

(já que sem estes trajes não é permitido participar), mas também instrumento de legitimação identitária que caracteriza aquela localidade.

A exigência do uso destes trajes não é comum na grande maioria dos lugares. Em Marapanim, por exemplo, seu uso está associado, conforme relatos de entrevistados, à exigência pessoal de um antigo “festeiro”, o Manoel “Inspetor”, já falecido e grande referência naquele município. Manoel “Inspetor” promovia festas de carimbó em sua residência e exigia a utilização de trajes formais, como indicação de respeito pelo ambiente e também pelo dono da casa. Atualmente, em Marapanim, não há mais esta exigência, sendo esta prática considerada extinta. Já no Município de Santarém Novo o uso do paletó e gravata é condição permanente para se dançar o carimbó, principalmente durante os festejos em homenagem a São Benedito, que acontece anualmente naquela localidade, sempre no mês de dezembro.

Grande parte das referências à origem de tal exigência remete miticamente ao século XIX, quando, por ocasião de uma festa de portugueses colonos, devido o não comparecimento dos músicos que animariam o evento, resolveu-se, em última instância, convidar um grupo de negros escravos para tocarem o carimbó:

A tradição do paletó e gravata se deu porque na época, iria haver uma grande festa nas redondezas de Santarém novo. Havia duas famílias ricas que possuíam terras e iam casar dois poderosos do município. Contrataram uma banda do município de Maracanã. Todos os convidados foram para a festa vestidos de paletó e gravata, as senhoras de vestido. Na época não havia geladeira e faziam batida, beju chica, cafezinho. Quem deu a informação foi Mestre Celé (falecido mestre de carimbó do município). A banda não apareceu e os convidados procuraram os negros escravos que moravam nas proximidades. Eles possuíam batusques e tocavam carimbó. Convidaram e os escravos aceitaram e foram tocar em um barracão de palha. Todos começaram a dançar e, com a bebida, passaram a querer tocar também e a cantar. Desde então surgiu a tradição que possui mais de século. (Entrevista realizada com Jean Corrêa, dançarino e instrutor de carimbó de Santarém Novo, em 08 de janeiro de 2011)

No Município de Quatipuru, no mês de dezembro, onde também se celebra São Benedito, observou-se o carimbó como parte do repertório de danças que compõem a festa da Marujada. Utilizam-se os trajes próprios desta manifestação (blusas brancas, saias rodadas vermelhas e chapéus adornados com penas de pato), havendo predominância das mulheres. No restante do ano, o carimbó é dançado com roupas simples sem maiores exigências ou regras de participação.

Nos demais municípios as vestimentas são praticamente as mesmas, sobressaindo os trajes estampados e as saias compridas rodadas dos(as) praticantes, como um elemento essencial de identificação da dança.

Instrumentos

Esse negócio foi um troço tão específico que eu não aprendi com ninguém. Na minha primeira casa que eu tinha de taipa aqui, sempre meio dia assim, depois do almoço, eu sempre gostei de varrer o chão, que era de cimento, aí eu me deitava ali e, aquilo vinha pra mim num sonho, eu sonhando escavando um tronco, sonhando fazendo o carimbó (ou curimbó), aí eu parti pra cima e deu certo (...) tem que cortar pela lua, pela maré, quando a lua estiver minguante, senão ela (a madeira) racha. Se estiver de lança (maré enchente) não se corta...(Sebastião Almeida da Silva – Mestre Sabá – Santarém novo, janeiro de 2012)

Além de se constituir como dança, gênero musical e celebração, o carimbó compreende ainda outros aspectos da vida social e simbólica de seus reprodutores, que participam de sua definição como expressão ampla e abrangente. Destarte, inclui-se também, neste bojo, a composição orquestral notoriamente reconhecida como tradicional dos grupos, formações e conjuntos de carimbó, caracterizada, majoritariamente, pela utilização de dois ou três carimbós (tambores, curimbós), um instrumento de sopro (flauta, sax, clarinete), banjo, milheiros e maracas. Há também outros instrumentos mais ou menos eventuais, como triângulo, reco-reco, paus, rufo e tambor de onça. A importância deste instrumental envolve a própria definição estética, estilística e simbólica do carimbó, constituindo parte fundamental de sua sonoridade.

Haja vista que, sobretudo a partir da década de 1970, diversos músicos e compositores passaram a introduzir outros instrumentos reconhecidos como mais “modernos” (congas, baterias, contrabaixos e guitarras elétricas), a composição orquestral baseada na centralidade dos carimbós (instrumentos) tornou-se a insígnia de uma possível conformação mais “tradicional”, o que recorrentemente é delimitado por meio dos termos *raiz* ou *pau e corda*.

De todo o modo, ainda que considerando as diferentes orquestrações que podem figurar para a execução de uma canção de carimbó, os instrumentos artesanais mencionados, não deixam de ser aludidos como parte indissociável da definição do que se entende pela expressão.

O carimbó (instrumento) certamente representa uma das maiores referências. A sonoridade e a maneira com que é executado definem ritmicamente esta manifestação, constituindo este o instrumento central, principalmente para os conjuntos do interior do estado.

Os primeiros registros documentais sobre o carimbó, inclusive, referem-se a esta expressão não como ritmo ou dança, mas como instrumento musical com o qual se executavam os batuques. Conforme se verifica em citações de autores como Cascudo (1980) e Salles (1969), a remissão mais antiga é creditada a Vicente Chermont de Miranda, que na obra Glossário Paraense, de 1906, menciona o carimbó como atabaque de origem africana,

(...) feito de um tronco, internamente escavado, de cêrca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sôbre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sôbre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos. (MIRANDA, 1968, p 20).

Ainda que as menções bibliográficas considerem essa possível origem, sua etimologia é aludida à junção dos termos tupinambás *curi* (madeira) e *mbó* (oco), tendo, posteriormente, modificado-se para carimbó, passando a denominar também o ritmo, a dança e as festas.

O instrumental do carimbó geralmente inclui dois ou três tambores com timbres diferentes. Em sendo três, o maior tem o timbre mais grave e é utilizado para “fazer a marcação”, já os outros dois, menos graves, fazem os repiniques, síncope e demais fraseados. As principais características rítmicas do carimbó são comuns às muitas tradições musicais de ascendência africana. Dentre tais características, tem-se as células rítmicas sincopadas, o contraponto (polirritmia) e a preponderância dos tambores.

Segundo Andrey Lima (2014), o entremear percussivo e sincopado dos instrumentos representa um dos elementos mais facilmente verificáveis no que compete à influência africana na musicalidade latina e caribenha, o que inclui o carimbó:

Expressões musicais de notada origem ou contribuição africana, como o maracatu, o tambor de crioula, o jongo e o próprio samba, trazem consigo esta fundamental característica. Igualmente, demais expressões como o marabaixo, o samba de cacete e o carimbó, associadas à presença africana na Amazônia, não deixam também de apresentar contornos semelhantes, dentro do que o notório folclorista Vicente Salles chamou de “variantes do batuque”. (LIMA, 2014)

Acrescenta-se ainda, consoante apõe o musicólogo cubano Leonardo Acosta (1989), que, somando-se a estes aspectos, observa-se ainda, em tais registros, a presença do contraponto rítmico, caracterizado pela proeminência do canto e dos tambores: “(...) a divisão de funções entre os tambores e o canto produz os efeitos de contraponto rítmico que se conheceu por polirritmia e polimetria, que serão uma constante em toda música de tendência africana” (ACOSTA 1989 p 179). Estes elementos, embora com variações, são notadamente verificáveis em diversas tradições musicais, assim como no carimbó.

O “batedor de carimbó” comumente toca sentado sobre o instrumento (o carimbó fica inclinado sobre um pequeno apoio com encaixe de madeira), executando-o com as palmas das mãos. Pode-se também tocar com o instrumento preso a pedestais de metal ou mesmo pendurado por correias.

Além das referências bibliográficas ao carimbó como tambor, outros instrumentos 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.



Figura 7 Instrumental básico utilizado pelos grupos (ou conjuntos) de carimbó
Foto: Diogo Vianna

Uma vez que, com exceção do sax, do clarinete e da flauta transversal (com chaves), a maioria dos instrumentos é confeccionado pelos próprios músicos, os artesãos que se dedicam a tais atividades adquirem importância fundamental para a sua reprodução em todos os municípios nos quais esta expressão se faz referência.

A prática requer um aprimoramento contínuo, assim como reconhecimento e legitimidade (devidamente indicados pela atribuição de “mestre”) por parte, principalmente, dos músicos da região.

Apesar de muitos possuírem relativo conhecimento acerca do processo de feitura de alguns instrumentos, como a maraca, o milheiro e o carimbó, percebe-se que a produção e a venda destes instrumentos, sobretudo no que compete ao banjo e á flauta artesanal é, em geral, responsabilidade de alguns poucos músicos artesãos que confeccionam um ou mais tipos de instrumentos para serem utilizados pelos conjuntos, inclusive, por alguns dos quais esses mestres também participam.

O aprendizado, na maioria das vezes se dá de maneira autodidata, pela observação do instrumento já confeccionado ou desmontado. Embora cada artesão possua procedimentos e técnicas bastante individuais, verificam-se diversas similitudes, principalmente no que compete à maraca, ao milheiro e ao reco-reco, instrumentos muitas vezes confeccionados pelos próprios músicos dos conjuntos; e que seguem, praticamente, os mesmos procedimentos de feitura. Há ainda músicos reconhecidos como especialistas na feitura destes instrumentos, como Humberto Lima da Silva, conhecido como Martinho, do município de Terra Alta, que se dedica somente à feitura de maracas.

Já as confecções do banjo, da flauta artesanal e do carimbó possuem caráter mais exclusivo, a produção geralmente é feita por encomenda e o período de feitura pode se estender por até trinta dias ou mais.

No caso da flauta (feita com tubos de alumínio, PVC ou embaúba), como há, relativamente, poucos músicos flautistas (se comparados à quantidade de conjuntos), a produção não é tão recorrente, apesar de sua presença em muitos conjuntos. Neste sentido, os músicos especializados na execução deste instrumento, como os flautistas Melentino da Silva e Marinho das Neves (ambos de Marapanim) são bastante e constantemente requisitados. Observa-se ainda que nem todo músico flautista (que pode ser compositor e também tocar outros instrumentos) é artesão, mas os artesãos em geral tocam o instrumento.

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.

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 copiúba), 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. Sebastião Almeida da Silva, o Mestre Sabá, de Santarém Novo, por exemplo, é responsável naquele município pela feitura do que este denomina de “conjunto de carimbó”, que inclui, além dos três carimbós, um reco-reco, duas maracas e um rufo.

Apesar do processo de confecção dos instrumentos de carimbó também envolver, em muitos momentos, manguezais, matas e igarapés, a feitura ocorre, majoritariamente, no ambiente doméstico, sobretudo, nos quintais, em varandas ou em terrenos próximos. Geralmente os materiais utilizados para a feitura (matéria-prima, ferramentas, etc) ficam armazenados no próprio local em que os artesãos confeccionam os instrumentos. Estes últimos, por sua vez, ficam guardados e/ou expostos no interior de suas residências.

A encomenda e a venda também ocorrem, majoritariamente, nas residências dos artesãos ou, mais raramente, durante as apresentações com seus conjuntos em sedes, barracões, festivais e festividades da região. Nestes casos, os artesãos aproveitam as circunstâncias para divulgarem seus produtos entre músicos e entusiastas. Isto tem ocorrido, principalmente, devido o recente surgimento de festivais dos quais participam vários conjuntos de diferentes municípios, como o Festrimbó (de Santarém Novo) e o Zimbarimbó (de Marapanim).

Apesar da utilização de manguezais e da fauna e flora local, não foram identificados marcos naturais e/ou edificados relacionados ao ofício de feitura dos instrumentos do carimbó. A exceção talvez seja o Barracão da Irmandade de São Benedito, em Santarém Novo, haja vista que, durante a festividade em devoção a este respectivo santo, Mestre Sabá, eventualmente, utiliza aquele espaço para a divulgação de seu trabalho, comercializando os souvenirs que produz com cortiça talhada em forma de animais como caranguejo e tatu. Nestas ocasiões, Mestre Sabá aproveita também para vender seus instrumentos.



Figura 8 Sebastião Almeida Silva – Mestre Sabá
Foto: Diogo Vianna

No que compete à confecção dos instrumentos que compõem a orquestração do carimbó, de modo geral, observa-se que cada artesão agencia seu espaço de trabalho. Uma vez que o processo de feitura requer um espaço maior do que o interior de suas residências, devido o manuseio de ferramentas e de matéria prima, como serrote, serra, formão, coiva, lixa, couro, os artesãos muitas vezes fazem dos quintais ou dos fundos das residências suas oficinas.



Figura 9 Confeção de instrumentos de carimbó feitos de forma artesanal

Acima maracas penduradas. Ao lado, confecção do banjo.

Abaixo, produção da flauta artesanal.

Fotos acima e a direita: Diogo Vianna

Foto abaixo: Walter Figueiredo



A maioria dos artesãos entrevistados reconhece que o interesse pela feitura dos instrumentos advém do interesse pela música, associado a algum ofício como o de marceneiro ou carpinteiro. Levando-se em consideração que parte do instrumental do carimbó é artesanal (com exceção do sax, do clarinete e da flauta transversal), os músicos que possuem alguma técnica, prática ou conhecimento sobre ofícios manuais, seja por curiosidade, praticidade ou possibilidade de renda, dedicam-se à confecção de um ou outro instrumento.

No caso da maraca, do milheiro e do reco-reco, sua feitura é muitas vezes realizada pelos próprios músicos que compõem os conjuntos. O mesmo ocorre com a feitura do carimbó, embora tal atividade também esteja mais associada a determinados artesãos, conforme acontece com a confecção do banjo e da flauta. Como há uma quantidade relativamente reduzida de interessados na feitura destes últimos, seus artesãos se tornam bastante reconhecidos, ainda que se observe uma escassa procura pelo aprendizado. Desse modo, o reconhecimento por meio do tratamento de “mestre”, indica o status que assumem. É neste sentido que Mestre Favacho, de Marapanim, comenta que o banjo lhe deu fama e reconhecimento.

Sendo assim, verifica-se que a cada “época” corresponde uma geração de artesãos, facilmente referidos e identificados por meio de entrevistas. Como exemplo, no município de Santarém Novo, há o notório e legitimado Mestre Sabá, tido como responsável pela feitura, guarda e manutenção dos instrumentos de carimbó utilizados durante a festividade de São Benedito, atribuição que em outros tempos era creditada ao falecido Mestre Celé.

A maioria dos entrevistados demonstra haver similitudes nos métodos de feitura dos instrumentos, ocorrendo, eventualmente, seja por ideia do artesão ou da própria pessoa que encomenda, a inserção de um ou outro material ou procedimento. Assim, a confecção de um carimbó pode incluir a utilização de pneus de bicicleta para proteger as tarraxas ou estantes para mantê-lo suspenso em diagonal. O couro por sua vez, pode estar preso a aros (estes, de geniparana, de metal ou cravos de madeira). A caixa de ressonância do banjo, como outro exemplo, pode ser feita com pandeiro industrializado ou com panela de pressão (neste último caso, acrescenta-se o couro de algum animal). Apesar de tais diferenciações, estas são geralmente compreendidas como parte das técnicas que individualizariam os artesãos ou tornam o processo mais “prático”, e não como alterações de algum “procedimento padrão”.

As Festas

O carimbó, embora comumente concebido (conforme se observa em recorrentes referências difusas) como gênero musical específico, compõe-se de práticas e relações simbólicas, estéticas e sociais que compreendem não apenas os contornos rítmicos, estilísticos e coreográficos desta manifestação. Sendo assim, observa-se a reprodução do carimbó também a partir de sua dimensão festiva, na qual o caráter ritual se apresenta como indissociável, envolvendo uma das facetas desta expressão cultural: as festas de carimbó.

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 delineia um ciclo determinado no qual tocam, cantam, dançam e, principalmente, “fazem” o carimbó (geralmente entre os meses de dezembro e janeiro).

Frisa-se que, sobretudo a partir de meados do século XX, em decorrência, principalmente, de uma notória *iconização* desta expressão, associada, em diferentes níveis, à sua midiaticização como gênero musical, os grupos de carimbó passaram a se apresentar ao vivo em festivais de música e demais eventos locais e regionais, incluindo programas de rádio da capital e adjacências. Com isso, esses grupos passaram também a adotar nomes específicos, tais como “Canarinhos”, “Bico de Arara”, “Paramaú”, etc, apresentando-se com performances para o espetáculo e delimitando uma separação maior entre público e artista. Desde então surgiram inúmeros festivais que atualmente se inserem no universo de reprodução do carimbó, atraindo conjuntos de várias localidades. Estes eventos são geralmente organizados em um formato concorrencial, com a disputa entre os grupos pelos troféus e premiações. Inseridos como parte destes festivais, há ainda, em alguns casos, a realização de oficinas, palestras, encontros e demais atividades voltadas para a temática do carimbó. Dentre os mais conhecidos, destacam-se o “Festival de Carimbó de Marapanim”, o “FestRimbó” de Santarém Novo, o “Folclorimbó” em Curuçá e o “Carimbó-Fest” em Maracanã.

Em eventos como o “FestRimbó” e o “Festival de Carimbó de Marapanim”, para que houvesse um padrão e critérios de composição, execução e orquestração dos conjuntos,

criaram-se duas categorias de apresentação: a) O “carimbó de *raiz*”, considerado o mais “tradicional”; e b) o “carimbó *estilizado*”, mais “modernizado”, com melodias tendendo para a estrutura estrofe/refrão e a utilização de instrumentos eletrônicos. A competição entre os grupos passou a ser organizada segundo tais categorias.

De acordo com Isaac Loureiro, um dos organizadores do FestRimbó, o carimbó de *raiz* é o tradicional “carimbó de pau e corda”, executado com a predominância de instrumentos artesanais (maraca, reco-reco, banjo, flauta de bambu ou pvc). As composições seguem a linha *chamado/resposta*, em uma estrutura cíclica. Já o *estilizado* pode incluir bateria, cavaco, violão, guitarra e contrabaixo elétricos, além de outros instrumentos tidos como não tradicionais. Os arranjos também podem trazer desde efeitos eletrônicos e digitais até elementos de outros gêneros musicais.

Ademais destes eventos, há ainda outros momentos festivos anuais organizados por “festeiros” ou pelos próprios conjuntos onde não necessariamente prevalece o formato concorrencial, como é o caso do “Zimbarimbó”, do “Carimolhado”, do “Paramarimbó” e do “Caripechincha”, todos em Marapanim.



Figura 10 Festa de carimbó
Foto: Diogo Vianna

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}



Figura 11 Festival de Carimbó de Marapanim
Foto: Diogo Vianna



Figura 12 Festival de Carimbó de Santarém Novo – FestRimbó
Foto: Edgar Chagas Jr



Figura 13 Ensaio de carimbó no barracão
Foto: Diogo Vianna



Figura 14 Ensaio do Conjunto de Carimbó Sayonara de Terra Alta
Foto: Edgar Chagas Jr



Figura 15 Conjunto de carimbó se apresentando no Festival de Carimbó de Marapanim
Foto: Diogo Vianna

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.

De modo geral, estes festejos possuem itinerários e contornos coincidentes entre si, o que inclui alvoradas, a *levantação* e a *derrubação* do *mastro* do santo, o arraial, a *esmolação*, a doação de bebidas e alimentos, as novenas e ladainhas, o sorteio de juízes e festeiros e o uso de barracões como espaço festivo. Em meio a estas atividades ocorrem as festas de carimbó como elemento constitutivo destas celebrações.

Conforme se observou, a relação entre o carimbó e as festividades de santo é irredutível do ponto de vista de sua reprodução, sobretudo, nas localidades interioranas, e esta constatação

se torna mais significativa ao se levar em conta as celebrações em devoção a São Benedito, muitas vezes reverenciado como o “santo do carimbó”.

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.

Em função do forte controle estatal sobre as religiões não católicas, proibidas do exercício de culto, os escravos encontraram nas frestas do catolicismo (Figueiredo, 1994) espaço de exercício religioso. As irmandades eram muito comuns em todo território nacional. Associações de origem Ibérica (Viana, 2007) surgidas em meados do século XVIII chegaram ao Brasil por meio do processo colonial. Agrupamentos étnicos ou sociais, elas congregavam indivíduos pertencentes a um mesmo grupo social, étnico e/ou profissional.

Neste sentido, eram comuns as irmandades de negros, índios, mestiços, mamelucos, brancos pobres. No Pará as irmandades existiam tanto na capital, Belém, quanto nos interiores. As irmandades de negros organizavam-se em torno da devoção aos santos de cor, entre eles, destacam-se Santa Efigênia, São Elesbão, Nossa Senhora do Rosário e São Benedito.

Invariavelmente acolhidas por uma Igreja (Figueiredo, 1994), em Belém as irmandades dos santos etíopes Santa Efigênia e São Elesbão funcionavam nos altares laterais da Igreja da Sé (Figueiredo, 1994) e a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Campina possuía capela própria. Na capital também havia uma irmandade dedicada a São Benedito, cujas atividades envolviam a capela e as adjacências da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos da Campina. (Albuquerque, 2008).

As irmandades de São Benedito eram mais significativas no interior do estado. Municípios como Santarém Novo, Bragança, Quatipuru, Curuçá, dentre outros, possuíam este santo como padroeiro e para ele realizavam festividades. Essas festas de santo, corriqueiras

em todos os municípios, vilarejos e comunidades pertencem ao que se convencionou chamar de catolicismo popular.

O catolicismo popular é uma forma de religiosidade que em muito se diferencia da doutrina cristã da Igreja Romana e foge ao seu controle pastoral. As irmandades são associações religiosas formadas por leigos que praticam um modelo de catolicismo festivo, sincrético e comunitário.

Entre os rituais praticados pelas irmandades religiosas, destacam-se a festa de santo padroeiro, romarias, procissões, *esmolações*, levantamento de mastro, leilão, arraial, etc. A dança, a música, o consumo de bebidas alcoólicas se fazem presente na estrutura litúrgica das festas de irmandade causando conflito com a doutrina oficial da Igreja romana. A relação entre catolicismo oficial e popular tem sido tensa, pautada na tentativa sistemática de normatização do primeiro sobre o segundo (Maués, 1995). Daí os inúmeros relatos de querelas envolvendo irmandades de santo e párocos locais em vários registros. Muitas destas envolvem desde acusações quanto à destruição de barracões pelos representantes eclesiásticos, até o distanciamento espacial e político entre ambas as instituições.

É neste contexto que devem ser entendidas as festas a São Benedito. Promovidas secularmente por irmandades de negros e mestiços, grande parte tem na dança e no toque do carimbó sua principal expressão de identidade. Nesta manifestação religiosa, a experiência humana do divino (Otto, 1985) não se faz por meio do sacrifício ou da oblação, mas pelo ritmo dos curimbós e do movimento do bailado em maresia.

Para São Benedito se reza, sai em romaria, canta-se, dança-se. A comida, a bebida são formas de comunhão que interligam comunidade com comunidade e comunidade com o divino.

Traçar um histórico da relação entre o carimbó e as festividades de santo não é tarefa simples. Uma das grandes dificuldades encontradas foi a falta de documentação escrita e bibliografia especializada sobre o assunto. Os trabalhos produzidos por intelectuais nativos são relativamente lacônicos. As irmandades existentes responsáveis pela realização da festa possuem escasso arquivo documental.

As festividades são promovidas por leigos e repassadas através das gerações. Pela oralidade se ensina a tradição, conta-se a história e se reproduz práticas e relações. Neste sentido a documentação coletada para construção deste histórico envolve, sobretudo, as

entrevistas realizadas com pessoas tidas como referenciais no que tange à reprodução do carimbó nas diferentes localidades. Isto torna então necessário a caracterização da matéria prima utilizada em tal processo construtivo: a memória.

Inúmeros autores se dedicaram a estudar a memória como objeto de investigação, dentre eles destacamos Maurice Halbwachs (1990). Este autor ligado a Escola Sociológica Francesa, seguidor de Durkheim, trata a memória como um fenômeno coletivo, uma construção narrativa realizada a partir da seleção de vivências e lembranças próprias ou herdadas. A memória coletiva reforça a coesão social estimulando a adesão do grupo e formando uma “comunidade afetiva” em torno de um mesmo evento vivenciado e lembrado.

Neste processo de seleção, os habitantes das localidades escolhem eventos importantes para serem narrados e jogam tantos outros para o esquecimento. A datação da narrativa histórica não é cronológica e por vezes possui muitas lacunas ou lapsos de memória.

Entre os eventos trazidos pelas narrativas dos devotos e festeiros, destacam-se alguns registros realizados durante este inventário, conforme vemos a seguir:

No município de Santarém Novo, no que compete à Festividade de São Benedito, um mito de origem classifica a festa como bicentenária. Não se sabe ao certo quem seria o fundador da festividade, nem tampouco há a precisão da datação. A comunidade refere-se ao XIX como o século de origem. A referência temporal, segundo Isaac Loureiro, atual presidente da Festividade de São Benedito, é marcada pelo tempo de vida dos antigos festeiros:

“Tio Celé dizia: - Olha eu tô com oitenta e pouco, quando eu nasci, já tinha. A minha avó morreu com cento e pouco, quando ela nasceu já tinha. Então por ai se pode dizer: “Tem ou não tem duzentos anos?”(Entrevista realizada com Isaac Loureiro em 29/12/2011)

Do século XIX ao XX a Festividade de São Benedito ocorria nas residências dos festeiros, pois a Irmandade não possuía sede própria nem barracão para realização de eventos. Desse modo, era da alçada de cada *noitário* (festeiro e promesseiro responsável pela realização da noite festiva de carimbó) erguer no quintal de sua residência um barracão edificado com pau e barro, coberto de palha. Cada noite a festividade ocorria em um lugar diferente.

Em 1974, os membros da Irmandade de São Benedito construíram o primeiro barracão para servir de sede da festividade. Tratava-se de um espaço pequeno situado no mesmo terreno onde hoje se localiza o atual barracão. No ano de 2000, esse local foi ampliado novamente

ganhando as dimensões atuais. A proposta de edificação permanente do barracão da irmandade precisa ser entendida dentro de um contexto histórico específico. A década de 1970 foi marcada por conflitos entre representantes da Irmandade e a Igreja Católica local. Essa disputa resultou em ruptura. Algumas atividades religiosas, outrora realizadas na Igreja de São Sebastião, ficaram sem espaço. A maior dificuldade foi o soerguimento do *mastro* de São Benedito. As ladainhas e rezas foram transferidas para as casas dos festeiros, tornando-se, portanto itinerantes, mas o mastro não poderia circular de casa em casa, necessitando de um lugar fixo. O *barracão* veio diminuir os gastos dos festeiros, que além de bancarem a alimentação e bebidas da festividade, precisavam arcar com as despesas de construção de um *barracão* em seus quintais, onerando ainda mais a promessa.



Figura 16 Barracão atual da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo
Foto: Diogo Vianna

Na década de 1980, a festividade passou por duas grandes modificações. Primeiramente, houve uma ruptura estabelecida entre a Irmandade e a Igreja Católica local. Essa querela se deu em função do papel secundário atribuído ao catolicismo doutrinário na festividade em homenagem ao referido santo. Críticas proferidas pela Igreja aos membros da Irmandade de São Benedito se proliferaram. Nas palavras dos informantes, os membros da

Irmandade foram quase que “excomungados”. Proibiu-se a realização de ladainhas na Igreja e o arraial do dia de Reis.

Pedro Corrêa, ex-diretor da Irmandade, comenta que, no final da década de 1980, quando um padre de nome Manoel assumiu a paróquia, houve uma reaproximação entre a Igreja e a Irmandade, pois o pároco possuía grande estima pela festa de carimbó e pelas atividades próprias do catolicismo popular. Esta reaproximação permitiu que fosse dada uma maior ênfase às novenas, folias e ladainhas, quando “(...) celebravam a missa e depois cantavam a folia de São Benedito e levavam o festeiro para o *barracão*...” (Pedro Corrêa 28/12/2011). No entanto, desde a década de 1990, as divergências teriam ressurgido em decorrência do menor destaque atribuído à “dimensão religiosa” da festividade. Os desacordos entre a irmandade e o atual pároco decorreriam da pouca solicitação de novenas por parte dos festeiros e da extinção da missa que ocorria no Dia de Reis.



Figura 17 Ladainha e folia de abertura da festa de carimbó em Santarém Novo
Foto: Diogo Vianna

Outra modificação significativa ocorrida nesse mesmo período foi a permissão para a participação de jovens na festa de carimbó. Era expressamente proibida a participação de jovens adolescentes nas festividades noturnas, ainda que os mesmos estivessem devidamente trajados ou em companhia de seus responsáveis. Durante os anos 1980, as lideranças da Irmandade ponderaram que a inclusão dos jovens incentivaria a perpetuação da tradição, na medida em que, possibilitaria às novas gerações uma maior proximidade com a manifestação.



Figura 18 Festa da Irmandade de Carimbó de São Benedito em Santarém Novo
Foto: Diogo Vianna

Esse fato causou e ainda causa polêmica na comunidade. Por um lado estimulou a participação massiva de crianças uma vez que surgiram conjuntos de carimbó mirim que passaram a se apresentar, às noites, como abertura das atividades. Os jovens também foram atraídos a participar do festejo, devidamente caracterizados com paletó ou saião. Por outro lado, a inovação provocou desagrado entre os participantes mais velhos e tradicionalistas que acusam a diretoria da Irmandade de ter descaracterizado a festividade.

Sobre tal proibição, há, inclusive, referências míticas que vêm justamente corroborar com a manutenção de tal tradição. Uma destas, é a “Lenda de Damiana”, uma adolescente que

sonhava em dançar carimbó para São Benedito. Em certa noite de festa, Damiana escapou da severa vigilância da mãe e fugiu para o barracão, que nessa época ainda era de pau a pique e sapê coberto de palha. Mesmo sabendo do interdito que proibia a participação de adolescentes, Damiana pôs-se a dançar e durante seu bailado, quase como forma de punição pela desobediência ao Santo Preto, Damiana sucumbiu morta. A comoção foi geral. Há quem diga escutar os cânticos e o bailado de Damiana ao se aproximar de seu túmulo, em meio à noite escura. Esta história foi encenada em um curta-metragem, produzido pela comunidade, intitulado “O Balé de Damiana”.

No que compete à história recente do carimbó em Santarém Novo, outro evento selecionado pela memória dos nativos é a criação do “FestRimbó”. O Festival de Carimbó de Santarém Novo – “FestRimbó” foi criado em 2002 pela Irmandade de São Benedito em parceria com a Prefeitura Municipal. Segundo Isaac Loureiro, um dos organizadores do festival, o objetivo era (e segundo ele ainda é) buscar uma maior valorização e reconhecimento da manifestação na região, bem como criar um espaço de apresentação dos artistas. A partir de então, o mês de dezembro tem sido a demarcação temporal de realização do evento, em um final de semana a ser determinado.^v

Acerca da reprodução festiva do carimbó nos demais municípios pesquisados, verificou-se a recorrência de inúmeras menções à relação desta expressão com as festividades de santo, sobretudo, de forma associada ao ciclo natalino. Grande parte destas menções remetem a épocas precedentes, indicando que a presença do carimbó em tais festividades já não constitui, com algumas exceções, prática vigente.

Em São João de Pirabas, nas décadas de 1960 e 1970, durante os meses de dezembro e janeiro, tocadores e cantadores, como Santana, Neco, Jerônimo, Dico, Caraná, Zambeta e Margarido, saíam pelas ruas promovendo a festa do carimbó que ocorria durante as festividades de São Benedito, São Sebastião e Dia de Reis. Apesar de participarem, todos os anos, destas celebrações (inclusive, na organização de outros eventos, como as festividades de São Pedro, São João e o Círio de Nazaré de São João de Pirabas), estes representantes da cultura popular se reuniam de maneira mais ou menos “improvisada”. De acordo com Gedeão de Lima e Silva, genro de Santana, a formação instrumental do carimbó do qual participava seu sogro, dispunha de dois ou três carimbós (tambores), flauta e banjo, e as composições musicais eram feitas, geralmente, por meio do *repente*. Naquela época a festa de carimbó acontecia nos

barracões, antes da *marujada*, sendo esta também acompanhada pelos mesmos cantadores, tocadores e instrumentos. Ainda de acordo com Gedeão Silva, esta prática festiva do carimbó, pela sua espontaneidade, já não é mais tão observada e vivenciada na sede municipal de São João de Pirabas, assim como outras manifestações culturais, tais como o boi-bumbá e os cordões de bichos.

Já no município de São João da Ponta, há algumas décadas, a festividade de São Benedito era palco de uma forte rivalidade entre os dois principais conjuntos de São João da Ponta, o Pinga Fogo e o Capim Gordura. Com exceção de Chiquinho, único banjista que possuía instrumento no município e tocava nos dois conjuntos, os músicos eram exclusivos de um ou de outro. Durante a festividade, um conjunto ficava responsável pela *levantação* e outro pela *derrubada do mastro*. Segundo Apolinário Almeida, responsável pelo Conjunto Frutos da Terra, esta competição acabava levando os conjuntos a primarem pela “qualidade” de suas apresentações, praticamente restritas aos meses de dezembro e janeiro.



Figura 19 Sede da Sociedade do Glorioso São Benedito em São João da Ponta. Antigo local de apresentações de grupos de carimbó da localidade
Foto: Edgar Chagas Jr

As referências a significativa relação entre o carimbó e as festividades de santo, em períodos precedentes, também se tornou notória em municípios como Maracanã, Magalhães Barata, Curuçá e Irituia.

De acordo com diversos participantes de grupos de carimbó do Município de Maracanã, as festas de carimbó ocorriam em um *barracão* na localidade de Vila Chata (atual Martins Pinheiro) durante as festividades de São Benedito, nos dias 26 e 27 de dezembro, e no Dia de Reis, em 06 de janeiro. O carimbó era promovido em homenagem a São Benedito como pagamento de promessa. Um dos pedidos frequentes era o de que a casa não pegasse fogo (fenômeno comum no lugar).

O ciclo da festividade de São Benedito começava no dia 20 de dezembro, quando o *mastro* era levantado para São Tomé pelos juizes do *mastro* e da *bandeira*, que davam sacas de farinha e outros alimentos para a festa. No dia 24 acontecia a festa do Menino Deus e no dia 26 a comemoração de São Benedito (padroeiro local), regada a manicuera, café, carne de porco, licor de jenipapo e de abacaxi.

Na ilha de Maiandeuá, ainda em Maracanã, as festas de santo acompanhadas de carimbó também se faziam presentes. Segundo João Lopes, que desde a infância já acompanhava os “antigos” de Algodual (localidade pertencente à ilha) nas festas daquela vila, o carimbó chegou por influência de Marapanim e Magalhães Barata, municípios vizinhos para onde João Lopes se deslocava desde “pequeno” para “brincar” o carimbó e participar das festividades de São Benedito. Na época, “brincava-se” o carimbó em “casas de família”, no mês de dezembro, durante as celebrações a este santo e na véspera e dia de natal.

Os conjuntos também se apresentavam durante a *derrubação* do *mastro* de São Benedito, e as festas atravessavam a noite, sendo bastante estimadas pela população. A orquestra de um conjunto de carimbó incluía viola, paus, maracas e curimbós. Naquele período, década de 1940, era João Lopes quem cantava, junto com João Camambá, devidamente acompanhados por Firmo e Raimundo Lopes (irmão de João Lopes). Nas festas, tomavam aguardente de beiju e guariba. Com “mais idade”, João Lopes foi morar em Fortalezinha (outra vila da Ilha de Maiandeuá), onde chegou a “brincar” nas festas de carimbó que, segundo o mesmo, eram semelhantes às festas de Algodual. Na vila de Fortalezinha, além de João Lopes, havia vários outros cantadores e tocadores de carimbó (Baixote, Espadarte, Manteiga, Milico e Carrão). Destes, somente Baixote (Arnaldo) ainda mora em Fortalezinha

(os outros, com exceção de João Lopes, já faleceram). As festas ocorriam na sala da residência de Milico, e o carimbó era dançado em círculos: o rapaz ia adiante e a moça logo atrás. Levavam-se bebidas para as festas, e a celebração ocorria por uma ou duas noites. Quando Milico faleceu, Firmo ainda chegou a realizar algumas festas em Fortalezinha, mas com a morte deste último, muitas das festividades deixaram de acontecer.

Segundo Luzia Teixeira (esposa de Milico), não se costumava realizar festas de santo em outros meses que não dezembro e janeiro. Raimundo Pedro, pai de dona Luzia Texeira, era conhecido cantador e tocador de carimbó. Quando vivo, *esmolava* santo no Dia de Reis, cantando folia com mais outros quatro acompanhantes, e também rezava ladainhas. Durante as folias e após as ladainhas, o grupo encabeçado por seu Raimundo Pedro tocava carimbó, à noite, nas “casas de família”, em Fortalezinha e Mocooca (vila vizinha). Na sede municipal de Maracanã, houve relatos de que os festejos a São Benedito aconteciam em um barracão iluminado à lamparina, no bairro do Bocal, durante o mês de dezembro.

No município de Magalhães Barata, as festas de carimbó aconteciam na localidade de Nazaré do Fugido, no *barracão* da vila, nos sábados de dezembro, durante as festividades de São Benedito, seguindo até o Dia de Reis. Apesar da festa de carimbó ocorrer, principalmente, neste período, também havia outras festas e eventos onde o carimbó estava presente.

Em Cafezal, vila pertencente a Magalhães Barata, a festa de carimbó também ocorria em dezembro, fazia-se um arraial em frente à sede (*barracão*) de São Benedito, com várias barraquinhas. Durante a noite, as *porongas* (tochas feitas com bambus), que circundavam o *barracão*, iluminavam o local da festa. No dia 24 de dezembro ocorria a *levantação* do *mastro* (coberto de frutas) pra São Benedito e festejava-se somente ao som do carimbó dos tocadores e cantadores de Caruarí (localidade próxima). O *juiz da bandeira* e a *juíza do mastro* ficavam responsáveis por promoverem as noitadas de carimbó. Pela parte da manhã, os cantadores e tocadores de Caruarí (Cazuza, Benedito Sapo-Preto, Ildo Paixão), encabeçados por Raimundo Verecundo, já chegavam em Cafezal “brincando” o carimbó. Eram dois conjuntos na época, sem denominações e que se apresentavam somente no *pau e corda*. Os componentes do conjunto tomavam café na casa do organizador da festa, apresentavam-se até o meio dia, almoçavam e iam embora. À tarde, a festa acontecia em torno do *mastro*, com a participação dos *palhaços*, devidamente fantasiados. O conjunto apresentava-se até a meia noite. De meia noite em diante outro conjunto assumia, tocando e cantando até amanhecer. Praticamente toda

a população participava. De acordo com Lalila Braga, (presidente do Grupo da Terceira Idade de Cafezal) a tradição da festividade de São Benedito ainda continua, mas não mais como era no período de Raimundo Verecundo, pois todos os “antigos” já morreram.



Figura 20 Sede da Sociedade São Benedito de Cafezal em Magalhães Barata
Foto: Edgar Chagas Jr

As festas de carimbó em homenagem aos santos associados ao ciclo natalino também constitui uma referência em Curuçá. Neste município, a localidade do Bairro Alto é mencionada como lugar de origem do carimbó. Segundo relatos, a festa acontecia anualmente entre os dias 24 e 25 de dezembro, na passagem do dia 31 de dezembro para o dia 01 de janeiro e entre os dias 04 e 05 de janeiro, por ocasião da festividade de Santos Reis. Os grupos tocavam nas festividades do ciclo junino apenas quando eram convidados. Eram construídas quadras para a festa de carimbó, e havia um posicionamento dentro do espaço para dançar: primeiro as damas entravam e sentavam nas cadeiras, seguidas pelos homens que as convidavam, sutilmente, para dançar – havia um jogo de olhares em vez de um convite verbal. Os dançarinos escolhiam as melhores roupas para ir à festa, as mulheres usavam saia de serpentina “volta-ao-mundo” (com folhos por baixo, semelhantes a tarrafas) para, nos passos de dança, cobrirem os cavalheiros. Entre as principais coreografias, estava a “dança do peru”,

realizada em roda e com o uso de um lenço, como objeto cênico. Em algumas danças, o cavalheiro se apresentava com gestos de “mestre-sala”.

Já na sede municipal, de acordo com Flávio de Campos, antigo morador do município, as festas de carimbó, nas décadas de 1950 e 1960, também ocorriam principalmente durante o mês de dezembro, seguindo até o Dia de Reis, em 06 de janeiro. Eram vários os *barracões*, nos quais os conjuntos se apresentavam. Destacam-se os *barracões* 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. Atualmente, todos esses *barracões* já não existem mais. Os conjuntos que se apresentavam eram: Bico de Arara, Os Samaritanos do Bosque, Conjunto do Ratinho, Conjunto do Coronel, Conjunto do Chico Feiticeiro e Corujinha.

Por meio da pesquisa, observou-se que a associação das festas de carimbó com as celebrações aos santos estimados não se restringiu às porções litorâneas paraenses. Em Irituia, conforme comentam Luzia Bastos (filha do falecido tocador e cantador Américo Brasil) e Antônio Machado (conhecido compositor de carimbó do município), o carimbó teria surgido a partir do samba, expressão musical das populações negras da região, apresentada durante as festas em homenagem a São Benedito desde o início do século XX. O samba, de acordo com os entrevistados, já era reproduzido em Irituia pelos grupos de descendentes africanos ainda no século XIX, mas adquiriu maior visibilidade após a abolição da escravatura e o surgimento da devoção a São Benedito. Durante as celebrações em homenagem ao santo havia momentos festivos em que, ao som de tambores (apoiados sobre as pernas), pandeiros, xeque-xeques e banjo, os cantadores improvisavam “versos” a partir de um refrão fixo, repetido pelos tocadores. Este refrão servia como *resposta* aos improvisos (*chamados*) dos cantadores. Durante a execução das canções, os devotos dançavam aos pares e de modo circular. A festividade constituía o único momento em que o samba era tocado, ouvido e dançado.

Júlio Lourenço, morador de Irituia que desenvolve pesquisas sobre a formação histórica da cidade, comenta em entrevista que o samba se firmou no município somente após a abolição da escravatura, devido a maior aproximação entre negros e brancos.

Com a abolição, os negros passaram a fazer parte das famílias brancas, ocupando-se de trabalhos domésticos. O branco se aproximou do carimbó após a abolição. Os brancos conviviam diretamente com os negros,

dividindo alimentação, condições... as diferenças eram mais por conta da autoridade, mas não havia violência. A escravidão era menos violenta porque a região era isolada. Na época, o lazer também era separado devido influência da Igreja, mas o negro já realizava suas danças. Para o branco participar da festa do negro tinha que ter uma justificativa, porque eles não poderiam se misturar com os negros. Então São Benedito foi escolhido por ser um santo negro. O branco absorveu o carimbó que era uma das poucas opções de lazer na época. As festas foram permitidas até por questões de segurança... Naquela época, a Igreja era a autoridade máxima. Com a criação da devoção a São Benedito, os padres passaram a permitir a presença de brancos nas festas. (Entrevista com Júlio Lourenço realizada em 21 de janeiro de 2011).

Posteriormente, a festa de *samba*, já incluindo “brancos” moradores do município, passou a ocorrer em um barracão (construído por empreendimento do pároco local) situado às proximidades da Igreja de Nossa Senhora da Piedade e também nas residências de moradores, sendo organizada pela Irmandade de São Benedito, mas ainda sob a responsabilidade da Igreja.

A festa começava dia 03 de novembro, com a *esmolação*, quando cantadores e tocadores seguiam pelas ruas do município levando a imagem de São Benedito, entoando *folias* e arrecadando donativos junto aos moradores, para a paróquia. Dia 25 de dezembro *recolhiam* o santo e começavam as novenas na igreja. À noite, ocorriam festas ao “ritmo” do samba. Conforme comentam Luzia Brasil e Antônio Machado, o samba, a partir da década de 1970, passou a ser chamado de carimbó.

Na véspera do Dia de Santos Reis, em 04 de janeiro, havia *levantação* do *mastro* de São Benedito na frente do *barracão*, e a festa se estendia por todo o mês de janeiro. Durante a festividade havia a venda de comidas (maniçoba, vatapá, galinha no caldo, churrasco, porco), devidamente arrecadadas por meio da *esmolação*, além de bebidas.

Segundo os entrevistados, com a chegada do padre Mário, que assumiu a paróquia e, conseqüentemente, a coordenação da festa de carimbó, o barracão foi transferido para área afastada da igreja, diminuindo as relações entre a paróquia e a irmandade, pois o padre não aceitava a venda de bebidas durante a celebração. Atualmente, o evento foi desvinculado da igreja, inclusive não sendo mais associado diretamente a São Benedito, embora, em janeiro, ainda ocorram várias festas de carimbó bastante estimadas pela população, mas estas promovidas pelo governo local ou por particulares.

A partir da segunda metade do século XX os tocadores e cantadores foram Américo (Gago) Brasil, Genico, Landico (Lindonor), Tobiba, Machado, Rabico, Gemário, Abílio,

Malaquias, João Peixe Agulha. Tio Minga, Telo (Antônio), Quito, entre outros. Já os conjuntos foram o Carimbó do Machado, o Carimbó de Américo Gago e o Seca Boteco. Havia também o Rouxinol e o Samba do Joaquim Anta. Conforme explica Antônio Machado,

(...) todos os conjuntos acabaram. Naquela época chamavam para a festa de São Benedito, mês de janeiro. Apareciam dois ou três conjuntos porque só um não seria possível, quando acabaram passaram a chamar grupos de Marapanim. Os músicos eram próprios de cada conjunto. O carimbó não é mais associado a São Benedito, porque o padre dissociou devido a uma briga que houve durante a festividade, porque quem promovia a festa do carimbó era a igreja. Como na festa há bebidas resolveram separar a igreja da festa. Antes havia esmolação com ladainhas e folias antes da festividade. (entrevista realizada em 22 de janeiro de 2011)

Sobre as narrativas relacionadas aos mitos de origem das festas de carimbó, verificou-se, além dos já referenciados, vários outros relatos que associam a respectiva devoção à reprodução de certas sociabilidades de matriz africana na região.

De acordo com Luzia Cordeiro Bastos, filha do falecido Américo Brasil, reconhecido tocador e cantador de carimbó de Irituia, a festa de carimbó, no município, surgiu da conjunção entre práticas festivas das populações negras da região e a devoção a São Benedito. Luzia Bastos comenta que após a construção de uma capela em homenagem a Nossa Senhora da Piedade, no início do século XX, por empreendimento de Frei Miguel Bulhões, grupos de negros libertos se interessaram em participar da devoção à santa, porém, autoridades eclesiásticas e políticas locais não permitiram que os mesmos congregassem com as famílias brancas locais nos cultos à padroeira, o que acabou gerando um cenário de tensão no município. Com o objetivo de desfazer tal querela, o pároco prometeu àqueles que iria até a capital do estado e retornaria com a imagem de um santo ao qual poderiam cultivar devoção.

Os negros se prepararam para receber a imagem do santo, confeccionaram instrumentos musicais como viola, tambores, xeque-xeque e pandeiro, e foram ao trapiche do município aguardar a chegada da imagem. Quando avistaram a embarcação que trazia o pároco e a imagem, perceberam se tratar de um santo negro, São Benedito, o que teria provocado grande entusiasmo entre os que ali aguardavam. Ao receberem a imagem de São Benedito, seguiram pelas ruas de Irituia tocando e cantando samba, expressão dos negros da região. O pároco então deu permissão para que passassem a realizar festas em homenagem ao santo, em uma área localizada atrás da Igreja de Nossa Senhora da Piedade, foi então que surgiu a festa de samba

associada a São Benedito, passando a ocorrer em janeiro, a partir da véspera do dia de Santos Reis, em 05 de janeiro, seguindo até o dia 07 do mesmo mês.

Já em Quatipuru, segundo Raimundo Rodrigues Borges (“Come Barro”), importante representante da cultura local, o festejo da marujada surgiu em fazendas próximas nas quais havia grande presença de escravos, pertencentes à Sinhá Henriqueta. Naquele período as pessoas dançavam em torno de fogueiras e convidavam-se escravos de outras fazendas. Após a abolição da escravatura a festa adquiriu maior força, havendo presença de “brancos”. Ainda de acordo com Raimundo Borges, todas essas histórias eram contadas por Pai Mané, já falecido e ícone da cultura de Quatipuru.

Neste município, o carimbó está presente como acompanhamento musical das festas da Marujada em devoção a São Benedito, existentes tanto na sede municipal quanto na localidade de Boa Vista.



Figura 21 Barracão da Marujada de Quatipuru
Foto: Diogo Vianna



Figura 22 Barracão da Marujada de Quatipuru em homenagem a Mestre Verequete.

Foto: Diogo Vianna

Segundo o professor João Batista, morador e estudioso da história e da cultura de Boa Vista, a Festa da Marujada nesta vila surge por volta do ano de 1929. Naquele período já havia cerca de quinze famílias residentes, oriundas de Quatipuru (que até então era uma vila pertencente ao município de Bragança), de outras vilas, de fazendas e de municípios próximos.

Ainda de acordo com João Batista, as primeiras festas da marujada em Boa Vista derivaram das festas de carimbó promovidas por um senhor chamado Nilo, flautista já falecido, devoto de São Benedito que, em decorrência de promessas ao santo e por influência da festividade correlata que já acontecia em Quatipuru, passou a promover as festas naquela vila. A festividade passou então a acontecer no mês de dezembro em um *barracão* situado na orla da cidade, construído com madeiras do mangue (atualmente, com a invasão do mar sobre a orla de Boa Vista, o barracão se situa em local mais recuado). Após alguns anos Raimundo Porfírio (outro devoto de São Benedito) assumiu a responsabilidade pela celebração, ainda tida como festa de carimbó, mas já incluindo as danças características da marujada (*retumbão*, *chorado*, *mazurka*, *valsa*, *xote*, Dança do Perú), além do *mastro* de São Benedito, e da *esmolação* (no mês de junho), quando os participantes da festividade circulavam pelas ruas da cidade, com uma caixa de sapatos, cantando e tocando canções e arrecadando donativos (dinheiro) para a

realização da festa. Com a inserção das figuras do juiz e da juíza (promesseiros eleitos anualmente por meio de uma irmandade) a promoção da celebração se tornou então responsabilidade destes. Segundo João Batista, a *esmolação* já não ocorre desde a década de 1960 (embora a festa seja realizada com donativos dos moradores) devido as mudanças decorrentes da “falta de conhecimento” dos *juízes* atuais que, embora interessados, desconheciam a *tradição* da festa. Este “desconhecimento” por parte dos juízes mais recentes teria levado também à ausência das novenas em homenagem a São Benedito, que faziam parte da festividade, causando certo constrangimento junto ao pároco local que demandaria uma maior participação do “sagrado” na festividade.

Como se observa, a relação do carimbó com as celebrações aos santos estimados e celebrados durante o período natalino, sobretudo São Benedito, é irredutível no que tange à história desta expressão em recorrentes registros. No entanto, observa-se também que esta mesma relação, com algumas exceções, tem cada vez mais se restringido à memória dos “antigos”, como algo que hoje já não mais se faz vigente no domínio das espacialidades e temporalidades do universo dos que vivenciam o carimbó. Embora, ressalva-se, de modo algum as festas deixaram de ser reproduzidas e apreciadas pelas novas gerações, ainda que não necessariamente associadas ao seu contexto tradicional.



Figura 23 Festa de Carimbó da Marujada de Quatipuru.
Foto: Diogo Vianna

Localização geográfica da pesquisa

O mapa de localização do carimbó pode ser pensado historicamente a partir do processo de povoamento da costa litorânea do Norte do Brasil, seguindo as extensões dos deltas dos grandes rios da região guajarina até o entorno da sede administrativa da então Capitania do Grão-Pará e Maranhão. No entanto, cabe aqui uma rápida, mas importante alusão sobre o que se têm escrito e documentado acerca da distribuição geográfica do carimbó no Estado do Pará.

Nos estudos realizados pelo folclorista Vicente Salles, e que há muito servem de norte para os pesquisadores e demais interessados sobre as manifestações culturais na Amazônia, há várias informações sobre o carimbó, sobretudo no que se refere à musicalidade, ao ritmo e à dança. Em seu artigo escrito em parceria com Marena Salles intitulado “*Carimbó: trabalho e lazer do caboclo*” há uma vasta relação de fontes bibliográficas sobre o que até então se havia escrito sobre o carimbó no Pará e no Brasil. A discussão que envolve o texto gira em torno da divulgação dessa documentação e do que, por meio de um estudo de caso, ainda se pôde observar quanto à manutenção e prática do carimbó no período em que o texto foi escrito (1969), aqui tendo como lócus de investigação o carimbó praticado no Município de Vigia, um dos “celeiros”, segundo o autor, da tradição desta manifestação na região do Salgado Paraense. Em suas citações sobre a área de correspondência da existência do “folgado”, afirma:

O carimbó é dançado numa área relativamente extensa, populosa e próxima de Belém, onde ocorre principalmente. Outrora, foi dançado na própria capital paraense (...) O carimbó de Marapanim é, sem dúvida o mais conhecido ou, o mais “promovido”. Todavia, o estudioso encontrará área de ocorrência muito mais extensa, que abrange praticamente todos os municípios litorâneos (zona Atlântica) e ainda Soure, na Ilha do Marajó, com alguma penetração nas terras do interior, zonas rurais e pastoris (SALLES, 1969 p. 262).

Em outra citação, observa que o escritor Bruno de Menezes “sugeriu a classificação do carimbó em três tipos”, segundo a área de distribuição:

- 1 – Carimbó praieiro, da zona atlântica do Pará (Salgado);
- 2 – Carimbó pastoril (Soure, Marajó);
- 3 – Carimbó rural ou agrícola (Baixo Amazonas: Santarém, Óbidos e Alenquer), (MENEZES *apud* SALLES, 1969 p. 262-263).

No entanto, Salles suspeita que, neste caso, houve o uso da palavra carimbó de forma genérica e que pode ter ocorrido a inclusão nele de outras danças como o lundu, o gambá e outras, localizadas na região Oeste do Pará.

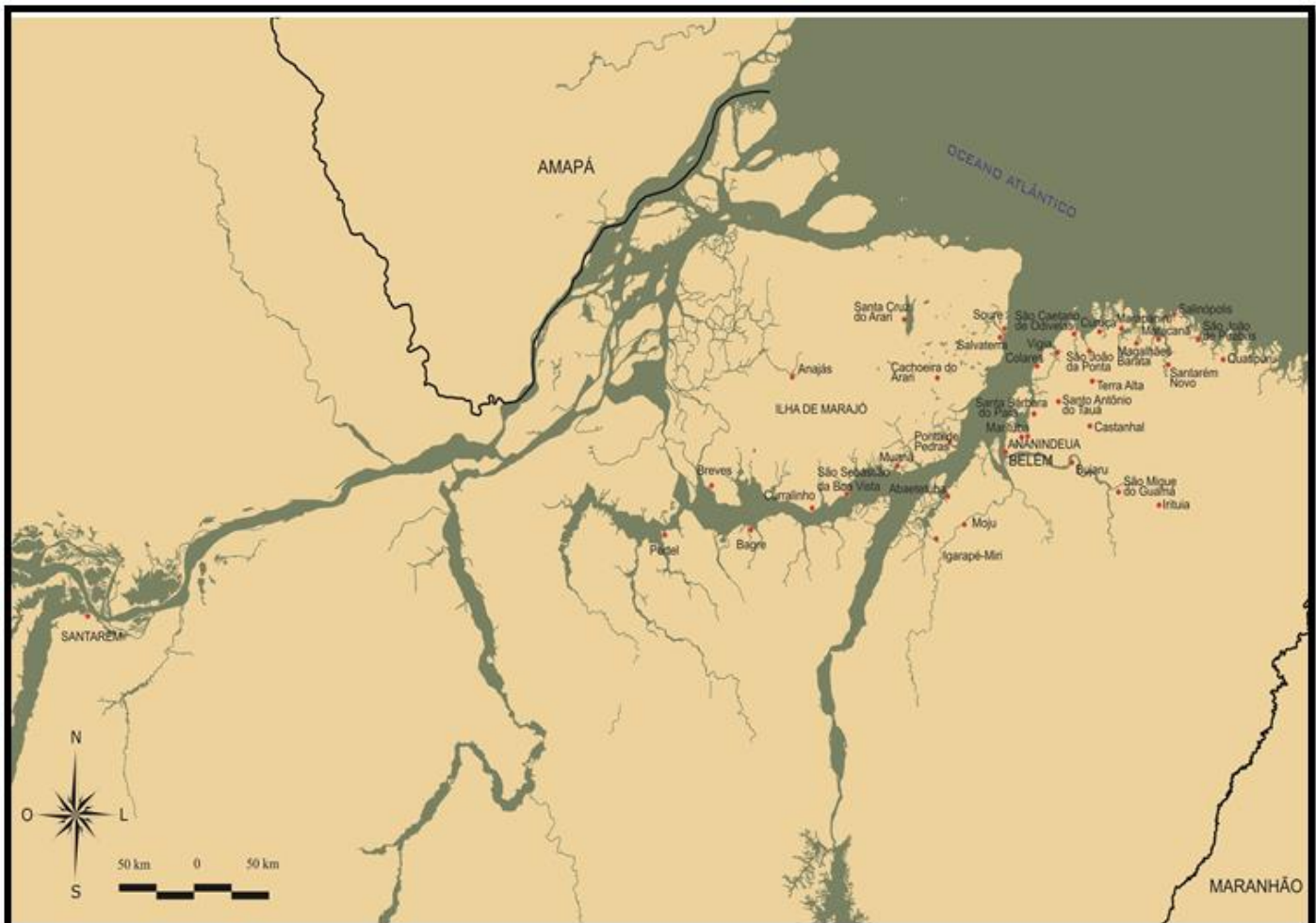
Há ainda o trabalho de Armando Bordallo da Silva (1981) que elaborou um mapa de localização de diversas manifestações culturais do Estado do Pará incluindo o carimbó, aqui restrito a alguns poucos municípios do Salgado Paraense, mais o município de Soure no Marajó.

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. No entanto, em razão da extensão da área em que o carimbó está presente no Estado, após ampla consulta bibliográfica, documental, audiovisual e algumas entrevistas pré-campo, optou-se por seguir os critérios de divisão regional do IBGE, em um primeiro contato entre a equipe de pesquisa e o campo. Este empreendimento se traduziu na necessidade da realização de um levantamento que desse conta das atuais dinâmicas socioespaciais dos grupos de carimbó e seus agentes, no sentido da elaboração de um mapeamento mais amplo possível, já que, até então, não existia nenhum registro quantitativo da manifestação quanto à sua área de abrangência.

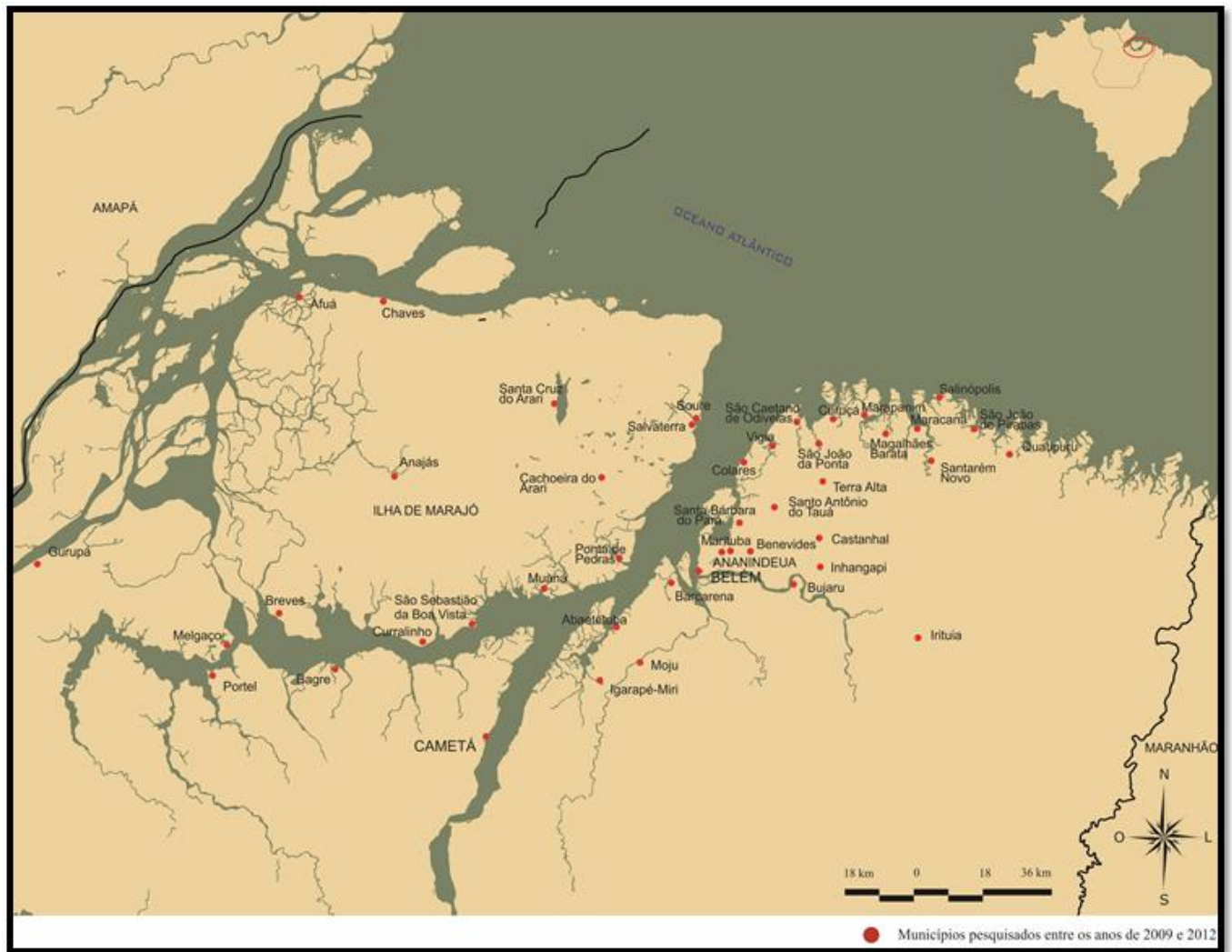
Assim, em 2009, realizou-se o Levantamento Preliminar da Microrregião do Salgado Paraense, nos municípios de Salinas, São João de Pirabas, Vigia, São Caetano de Odivelas, Colares, Marapanim, Terra Alta, São João da Ponta, Maracanã, Magalhães Barata e Curuçá (incluindo 79 localidades). Em 2010, na Mesorregião Metropolitana de Belém: Belém, Ananindeua, Marituba, Benevides, Santa Bárbara do Pará, Santa Izabel do Pará, Bujaru, Castanhal, Inhangapi, Barcarena e Santo Antônio do Tauá (incluindo 15 localidades). Em 2011 a pesquisa envolveu a Microrregião Cametá, que incluiu os municípios de Cametá, Abaetetuba, Igarapé-Miri, além dos municípios das Microrregiões situadas no entorno: Santarém Novo, Irituia, Moju e Quatipuru (incluindo 13 localidades). As informações sobre o carimbó na Mesorregião Marajó foram coletadas por meio dos relatórios e cadernos de fichas do INRC/Marajó, realizado entre os anos 2004 e 2007, que traziam informações pertinentes sobre os conjuntos de carimbó em atividade nos 16 municípios desta região. Ainda assim, em 2011, durante a etapa da Identificação, foram realizadas novas visitas nos municípios de Soure,

Salvaterra e Cachoeira do Arará pertencentes à Ilha do Marajó. No Baixo Amazonas, há referências de alguns grupos em atividade, notadamente na cidade de Santarém, tal como o “Movimento Roda de Curimbó”. Nas demais regiões do estado (Sudeste e Sudoeste Paraense) o carimbó é executado, em geral, de forma bastante esporádica em apresentações e eventos tidos como “folclóricos”.

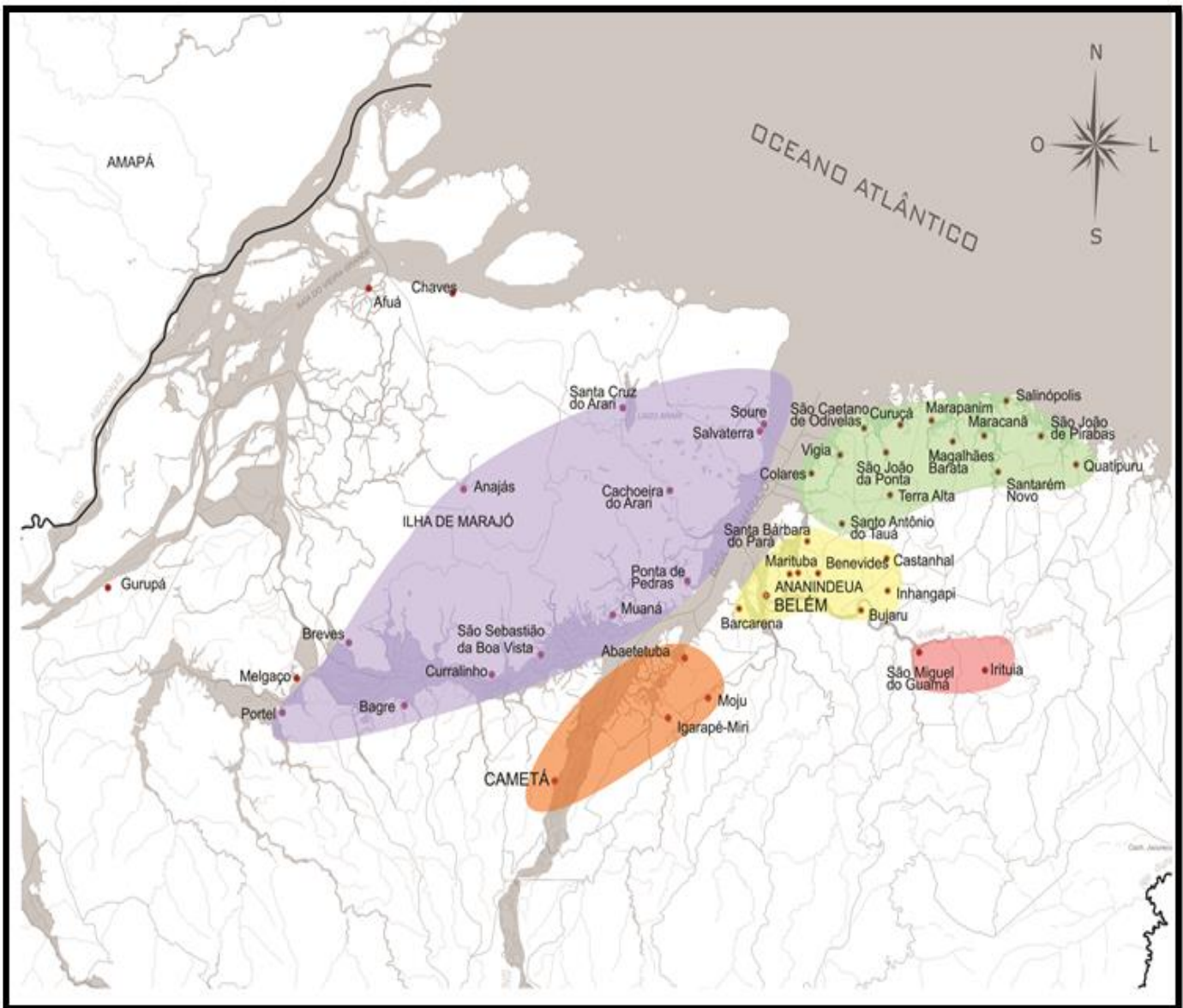
Mapas 1 Municípios com referência histórica de Carimbó no Estado do Pará



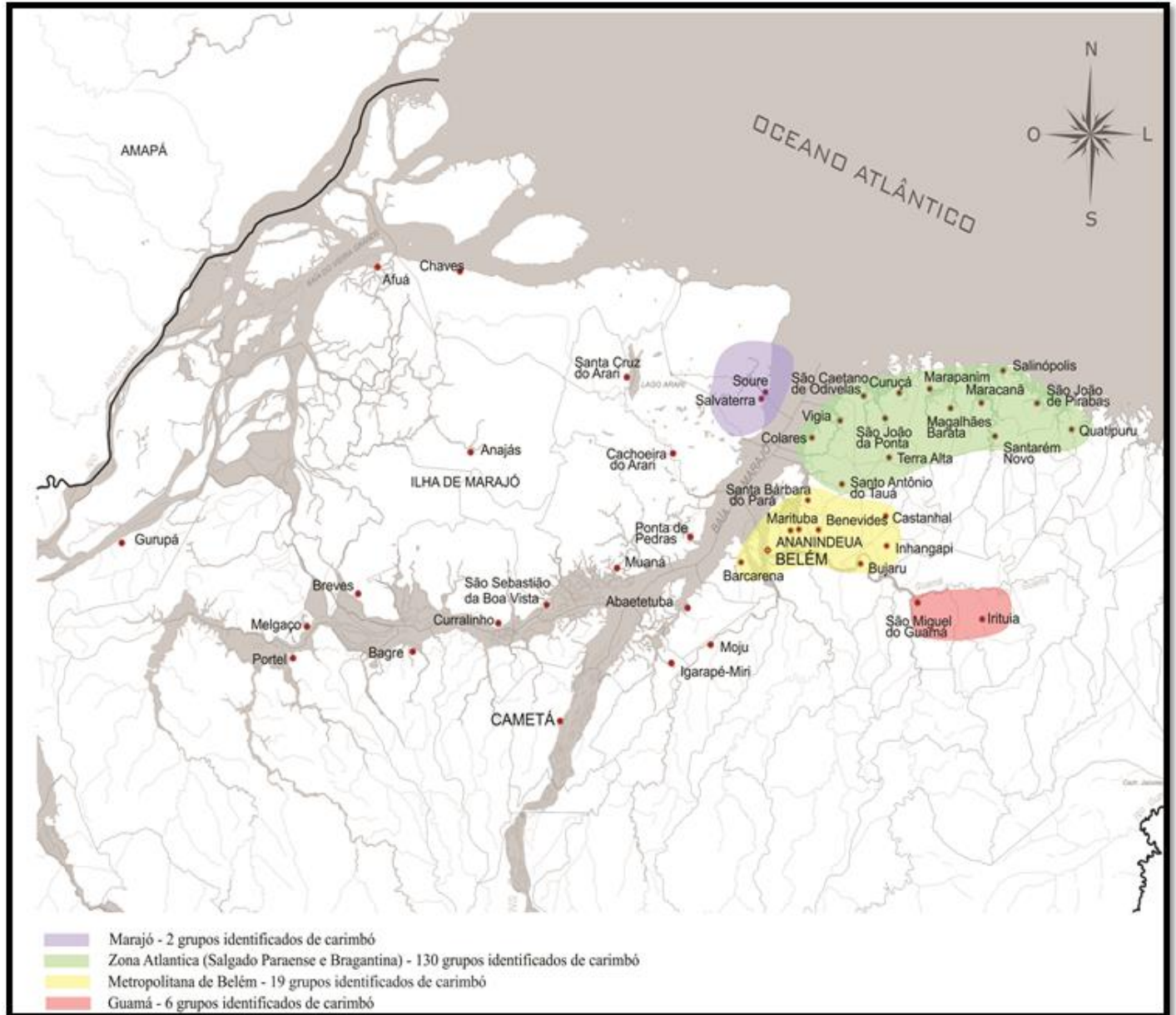
Mapas 2 Mapa dos municípios onde foi realizado o levantamento preliminar do carimbó no Estado do Pará



Mapas 3 Mapa das regiões com incidência histórica de carimbó (reprodução) no Estado do Pará



Mapas 4 Mapa das regiões de incidência atual dos grupos de carimbó no Estado do Pará



Dados Quantitativos do INRC Carimbó

MICRORREGIÃO DO SALGADO PARAENSE**Etapa 1:**

Período de realização	Municípios	Lugares visitados	Bens Culturais	Estado atual	Contatos	Acervos audiovisuais	Referências bibliográficas catalogadas
2009	Salinópolis	5	14	73% vigente	12	50	128
	São João de Pirabas	3	8		13	19	
	Vigia	6	13		9	21	
	São Caetano de Odivelas	8	6		10	35	
	Colares	5	7	27% memória	11	45	
	Marapanim	23	40		56	64	
	6	50	82		111	234	

Etapa 2:

Período de realização	Municípios	Lugares visitados	Bens Culturais	Estado atual	Contatos	Acervos audiovisuais	Referências bibliográficas catalogadas
2009	São João da Ponta	6	11	87% vigente	9	18	130
	Terra Alta	2	7		4	22	
	Maracanã	8	15		24	58	
	Magalhães Barata	5	9		20	21	
	Curuçá	22	50	13% memória	37	95	
	5	43	92		94	214	

Total Geral Microrregião do Salgado Paraense:

Municípios	Referências bibliográficas catalogadas	Lugares visitados	Bens Culturais	Contatos	Acervos audiovisuais
11	258	93	174	205	448

MESORREGIÃO METROPOLITANA DE BELÉM

Período de realização	Municípios	Lugares visitados	Bens Culturais	Estado atual	Contatos	Acervos audiovisuais	Referências bibliográficas catalogadas
2010	Belém	8	14	86% vigente 14% memória	24	75	291
	Santa Izabel do Pará	3	2	50% vigente 50% memória	2	8	
	Inhangapi	1	1	100% memória	1	6	
	Ananindeua	1	1	100% vigente	2	4	
	Marituba	1	1		2	7	
	Benevides	1	0		0	1	
	Santa Bárbara do Pará	1	1		5	27	
	Bujaru	2	1		3	5	
	Castanhal	2	1		2	8	
	Barcarena	1	1		2	23	
	Santo Antônio do Tauá	3	2		2	7	
	11	24	25		45	171	

MICRORREGIÃO CAMETÁ E ENTORNO

Período de realização	Municípios	Lugares visitados	Bens Culturais	Estado atual	Contatos	Acervos audiovisuais	Referências bibliográficas catalogadas
2011	Cametá	10	1	100% vigente	2	187	192
	Abaetetuba	2	2		5		
	Igarapé-Miri	2	3		5		
	Irituia	1	11		17		
	Moju	1	1		10		
	Santarém Novo	1	31	87% vigente 13% memória	46		
	Quatipuru	1	8	62% vigente 38% memória	20		
	7	18	47	105			

MESORREGIÃO DO MARAJÓ

Período de realização	Municípios	Lugares visitados	Bens Culturais	Estado atual	Contatos	Acervos audiovisuais
2004 e 2007	Anajás	1	3	100% vigente	7	43
	Afuá	1	0	-	4	
	Breves	4	1	100% vigente	1	
	Cachoeira do Arari	1	3	100% vigente	3	
	Chaves	2	0	-	0	
	Curralinho	2	5	100% vigente	5	
	Muaná	2	3	100% vigente	3	
	Ponta de Pedras	1	2	100% vigente	2	
	Salvaterra	4	3	100% vigente	5	
	Santa Cruz do Arari	1	1	100% vigente	2	
	São Sebastião da Boa Vista	1	1	100% vigente	1	
	Soure	1	4	100% vigente	8	
	11	20	30		41	

QUANTIFICAÇÃO GERAL

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
Cameté 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

História e Transformação ao longo do tempo

(...) Antigamente no carimbó usavam pano amarrado na cabeça e chapéu para cumprimentar o par ou sinalizar a saída da dança... as letras eram mais curtas... tudo era feito pela mão do caboco, hoje é metal... pra fazer o curimbó: derrubava a siriúba, o ingazeiro ou o abacateiro com broca, mandava fazer ferro e alicate para cavar, se esquentava o couro de veado ou novilha... No tempo do meu avô, todo final de semana, na sua casa, perto do portinho da igreja tinha carimbó, dava muita gente... domingo a tarde no quintal fazia brincadeira... quando iam fazer uma derrubada de roçado, que era por tarefa, o carimbó já estava esperando, haja cana e comida! (Manoel Santana Porto de Miranda – Mestre Santana – Vigia – julho de 2009)

Não há como construir uma história linear dessa manifestação cultural que interligue o tempo mitológico das suas origens pau e corda à modernidade tecnológica. As fontes documentais são escassas e lacônicas. Certos documentos registram a perseguição policial e a proibição do toque do tambor carimbó como forma de evitar desordem e manter a ordem pública. Vicente Salles (1969) remete à Lei nº 1.028, de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas de Belém (Coleção de Leis da Província do Grão-Pará, Tomo XLII,, Parte I), que dispõe no Capítulo XIX, sob o título “Das Bulhas e das Vozerias” referindo-se ao carimbo como instrumento musical em meio a proibição de barulho que perturbasse o sossego e a ordem pública.

Sendo assim o artigo 107 garante que:

“É proibido, sob pena de 30,000 réis de multa, (Parágrafo 1º). Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade, (Parágrafo 2º) fazer batuques ou samba, (Parágrafo 3º). Tocar tambor, corimbo ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.

O Código de Posturas da Câmara Municipal da Vigia (Lei nº 1.162, de 12 de abril de 1883. C.L.P.G.P., Tomo XLV,, Parte I, PP. 148/178), baixado pelo General Barão de Maracaju, presidente e comandante das Armas da Província do Pará, rezava sob o título 10:

“Vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades contra a moral pública” – artigo 48, parágrafo 2º, proibindo “Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite. A contravenção será punida com a multa de 15\$000, ou 5 dias de prisão, em qualquer dos casos” (Salles, 1969).

As referências bibliográficas que remetem ao carimbó são diversas e registram a características étnicas da manifestação, trazendo dados, por vezes, contrastivos. José Veríssimo (apud Salles, 1969) Faz uma descrição da dança do Gambá, praticada pelos índios Maué, cujas características se aproximam da dança do carimbó

Vicente Chermont de Miranda em “glossário paraense” (1906 apud salles, 1969) descreve o instrumento musical carimbó como:

“tambor de origem africana (...) Feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento por 30 cm de diâmetro. Sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem teso. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo-lhe de vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó no batuque, dança trazida da África pelos cativos”. (CHERMONT DE MIRANDA, 1906, p.23).

Essa informação que atribui ao carimbó características de etnicidade negra é ratificada por Peregrino Junior, conto “pussanga” ao referir:

“Atabaque, tambor de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento por 30 cm de diâmetro. Sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem teso. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo-lhe de vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó no batuque, dança trazida da África pelos cativos”. (PEREGRINO JÚNIOR, 1930, p.187-188).

Oneyda Alvarenga, a serviço da Missão Folclórica de Mário de Andrade, em visita a Belém registra a influência negra na música Brasileira e descreve o carimbó como:

“é dança solista, tendo como instrumento acompanhante um arco-sonoro, espécie de berimbau, mas com a denominação local de ‘marimba’” (ALVARENGA, 1946, p.370).

Antropólogos africanistas de renome nacional, preocupados em registrar traços da cultura negra na Amazônia verificam a presença da manifestação em áreas do interior no

Estado do Pará e apontam respostas duvidosas sobre possibilidades de origem. Nunes Pereira e Câmara Cascudo elegem o Marajó como berço dessa manifestação cultural.

“Em Soure, na referida ilha, dança-se o carimbó [...] O Baião típico de Marajó – que se alargou dos terreiros das fazendas e invadiu os salões burgueses [...] não tem mais a popularidade de outrora [...]” (PEREIRA, 1951, p. 14).

É possível encontrar nesses pesquisadores africanistas descrições coreográficas da dança do carimbó registrando um corpo de dançarinos que dividem com ritmo e instrumento musical a alcunha de carimbó.

“Sentimentos e situações peculiares à Amazônia refletem-se no carimbó, dança rural, em que os homens negaceiam diante das mulheres, incitando-as a tentar cobri-los com as saias amplas e rodadas, mas evitando agilmente o banho sob os panos das damas – e a vaia conseqüente [...]” (CARNEIRO, 1956, p. 97).

Percorrer os caminhos já trilhados pela literatura com a esperança de se reconstruir a história linear sobre o carimbo no Pará é constatar que dados como o nome do primeiro tocador, a procedência da manifestação ou sua origem étnica penderam-se para a história institucional. Não há registros, não se tem documento preciso que responda essa pergunta sem cair no risco da história conjectural.

A versão histórica que os documentos oferecem está cheia de lacunas, exhibe encontros e desencontros entre os autores. O olhar do método da história tradicional talvez dissesse que: "não se trata de história, é um exercício de imaginação" e que a versão tem problema com as fontes, muito especialmente com a ausência de fontes escritas.

Entretanto a história, ela mesma, já há alguns anos repensou seu olhar sobre as "fontes não escritas"; desde o momento em que percebeu não ser a pretensa objetividade do documento condição suficiente para a construção de uma almejada "verdade histórica". O documento escrito, hoje se sabe, também é uma construção cuja autenticidade está comprometida pelo tempo de elaboração e pela pena do elaborador.

Sendo assim, deixando de lado a busca da verdade numa exaustiva pesquisa documental, a tarefa de construção histórica sobre o carimbó ficará a cargo da memória de seus praticantes.

O conceito de memória que tem sido amplamente aplicado por ciências como a antropologia e a psicologia foi apropriado pela ciência histórica de forma que a oralidade das entrevistas e relatos possa ser utilizada como documentação possível na tarefa de construção histórica.

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.

Podem-se elencar como pontos de referência da memória os monumentos, lugares da memória, as datas, os personagens, acontecimentos, rituais, que ligam passado e presente numa experiência nostálgica de falar sobre si.

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.

Entre os pontos de referência, talvez o mais importante seja os mitos de origem. Se por um lado não há como definir uma gênese única, por outro se pode remeter a diversidades de referências a locais gêneses que em comum possuem o fato de serem territórios negros, conhecidos pelo título político de comunidades remanescentes de quilombo.

Em Maracanã, as festas de carimbó ocorriam em um barracão na localidade de Vila Chata, comunidade de negros atualmente denominada de Martins Pinheiro. Em Curuçá, onde os dados são ainda mais precisos, o local de origem recai sobre o Bairro Alto, localidade reconhecida como a mais antiga do município, indiscutivelmente formada por negros. Os narradores atribuem a fundação do bairro a um negro chamado Zé Pedro Leal que teria migrado de uma comunidade negra denominada Cumandeteua e era exímio tocador de Carimbó (Bastos, 2010).

Outra referência que unifica a memória do grupo acerca das origens é a correlação existente entre festa de santo e carimbó. Mais especificamente esse vínculo com o sagrado é construído através da experiência de etnicidade que vincula homens negros ao santo negro.

Conforme se observou, a relação entre o carimbó e as festividades de santo é notadamente irredutível do ponto de vista de sua reprodução, sobretudo, nas localidades interioranas, e este fato se torna mais significativo ao se levar em consideração as celebrações em devoção a São Benedito muitas vezes referenciado como o “santo do carimbó”.

Entre as dezenas de localidades visitadas onde há festividades de santo com a apresentação de conjuntos de carimbó, observou-se que, de uma forma geral, São Benedito é o santo mais celebrado.

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.

No caso do carimbó em Belém, é preciso observar que assim como quase todas as grandes metrópoles, a cidade está em constante transformação em todas as áreas (economia, política, social e cultural). As mudanças culturais, decorrentes dessas transformações, podem ser observadas através das formas de uso e apropriação (característica das grandes cidades) de seus bens culturais. Neste sentido, é notório, no caso específico das manifestações culturais como o carimbó, o modo pelo qual este bem foi, paulatinamente, perdendo espaços e público. A dinâmica de uma manifestação cultural em uma grande cidade como Belém é bem diferente do que ainda pode ser observado em algumas localidades do interior do Estado. As práticas culturais, em geral, não são contextualizadas nos rituais religiosos e seculares com

acontecimentos pontualmente determinados, por outro lado, estas passam a seguir o movimento cultural da cidade. Assim, o carimbó, como um dos bens culturais ainda praticados na cidade, não deve ser visualizado, no caso de Belém, como uma referência cultural do interior presente na cidade e sim como um de seus bens culturais constitutivos.

Em Belém, a configuração histórica e espacial dos grupos de carimbó, nos dá uma noção de tradição (entendida aqui pelo aspecto temporal de reprodução de um bem ou manifestação cultural com características singulares), a partir dos caminhos e meandros percorridos até a efetivação do carimbó como um dos mais importantes ícones culturais do Estado.

Os principais pontos referenciados como importantes pólos de reprodução inicial da prática do carimbó estão localizados nas imediações da Região Metropolitana de Belém, notadamente o Km 23 da Rodovia Augusto Montenegro, no atual distrito de Icoaraci; a localidade de Pindorama no atual Município de Marituba e o bairro do Umarizal, atualmente um dos bairros da área central de Belém. Em seguida, formaram-se pontualmente grupos em locais mais próximos da cidade, porém em sua periferia imediata da época (décadas de 1960 e 1970) como os bairros do Guamá, Marco, Jurunas e Pedreira. Na década de setenta, alguns dos grupos já estabelecidos na cidade passam a se incrementar com o uso de instrumentos elétricos como contrabaixo, bateria e guitarra, alguns deles com forte influência das bandas de “jazz” existentes até então. Com isso, o ritmo explode na capital do Estado e também no restante do Brasil. É importante frisar que os grupos denominados de “raiz” ou de “pau-e-corda” continuam existindo em Belém.

A década de 1970 também foi marcada pela criação dos grupos parafolclóricos assim conceitualizados:

Os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo. (Comissão Nacional de Folclore, 1995)

Os grupos parafolclóricos, de uma forma em geral, realizam uma releitura de manifestações tradicionais. Na maioria dos casos, tais tradições são apreendidas por meio de um estudo regular de celebrações originadas da

prática cotidiana ou em algum acontecimento importante de uma dada comunidade. O aprendizado, que entre os grupos tradicionais ocorre informalmente pela repetição do habitual, entre os parafolclóricos ocorre por meio do ensino formal. É o coreógrafo quem tem o papel de criar representações inspiradas nas práticas tradicionais e repassá-las aos demais integrantes do grupo. Dessa forma, os parafolclóricos realizam uma espécie de “projeção do folclore”. A manifestação, executada fora de seu local e/ou tempo de origem e da conjuntura que lhe deu forma e função, é transformada em espetáculo teatral, adquirindo, assim, uma função social diversa do seu contexto original. (CORTES, 2000).

Nesse processo um nome destacou-se, o de Adelermo Matos, músico de formação passou a se interessar por folclore por incentivo do maestro Heitor Villa Lobos que pessoalmente matriculou o tenor em um curso de folclore, onde iniciou seus estudos acerca da cultura popular e conheceu folcloristas de renome como os paraenses Maria Graziela Brígido dos Santos e Vicente Salles. A partir de 1965, Adelermo dedicou-se a coleta de dados sobre o folclore amazônico quando foi convocado a ocupar a cadeira de titular de Educação Artística do Colégio Estadual Augusto Meira, onde fundou um grupo de dança que fizesse apresentação das diversas danças e ritmos musicais por ele coletado em todo o interior do Estado. Este grupo fez sua primeira apresentação do dia 21 de outubro de 1971, por ocasião do aniversário de nascimento do diretor da instituição. Esta apresentação alcançou tamanho sucesso que recebeu inúmeros convites para realização de apresentação em diversos estados do Brasil. (FUMBEL, 2001).



Figura 24 Capa do LP do Grupo Folclórico do Colégio Estadual Augusto Meira.

Direção artística de Adelermo Matos. Arq. do Acervo Vicente Salles – UFPA.

“Ao mesmo tempo, provavelmente pela influência que causou a popularização do carimbó a partir do início dos anos 70, em várias cidades do Pará pessoas dedicadas à preservação das manifestações folclóricas passaram a se dedicar à formação de “Grupos Folclóricos”, como em Vigia, em 1974. Nesta cidade, a folclorista Maria Brígido chegou a organizar grupos neste sentido. Outro folclorista que fez algo parecido foi Adelermo Matos, que dirigiu o grupo do colégio Augusto Meira em Belém.” (Costa, 2008: 163).

Outro elemento a ser destacado é o surgimento dos festivais de carimbó que aconteciam inicialmente na capital Belém e hoje em quase todos os municípios onde o carimbó é uma manifestação de destaque. Costa (2008) destaca a realização do “I Festival de Carimbó”, no Bosque Municipal Rodrigues Alves em Belém, em 1975, onde teriam se apresentado mais de 20 grupos tradicionais do interior do Estado.

No interior do estado esses festivais também se proliferaram a exemplo destaca-se o “1º Festival de Carimbó da Vigia”, ocorrido em 1974 a partir da reunião dos grupos de carimbó da região do Salgado Paraense. O referido festival foi organizado no sentido de exaltar e preservar o “carimbó tradicional” (Costa, 2008). Folcloristas locais preocupavam-se em preservar a autenticidade da manifestação considerada “cabocla”. Esse movimento deu visibilidade estadual a grupos de diversas localidades do interior do Pará.

No final da década de 1970 o carimbó já era ritmo conhecido em quase todos os estados da federação como representativo das comunidades caboclas e classes populares da Amazônia. Em função disso, políticos populistas de todo o Brasil fizeram uso desse som em campanhas políticas para as eleições municipais de 1976.

“(…) O sucesso do carimbó chegou a vários lugares do Brasil e as eleições municipais que ocorriam naquele ano acabaram incorporando o gênero àquela atividade junto aos “animadores de comício” - nova profissão que surgia com as eleições, como fazia questão de dizer uma matéria de A Província do Pará. Mesmo em cidades do nordeste, distantes do Pará, como foi o caso de Mossoró, o carimbó acabou sendo usado nos comícios de candidatos a prefeito, particularmente a música “Sinhá Pureza” de Pinduca, que era o grande sucesso da época (Costa, 2008, 169).”

Na década de 1980, as atividades da grande maioria dos grupos de carimbó, tanto o “moderno” quanto o “raiz,” perdem a intensidade. Na década de 1990, ocorre uma revalorização do carimbó, enquanto expressão musical, o ritmo ganha novas roupagens através

de grupos musicais contemporâneos que experimentam misturas de ritmos regionais com a chamada *world music*. Os grupos de carimbó ganham novo fôlego com o surgimento de novos eventos e a realização de rodas de carimbó pela cidade.

Os anos que se seguem após a virada do século XXI é marcado pela consolidação do carimbó enquanto marco determinante da identidade paraense. Proliferam-se os grupos, muitos municípios requisitam para si títulos como “berço do carimbó”, “sede do carimbó”, “cidade do carimbó” e por eles concorrem nas narrativas de seus moradores.

Como forma de angariar capital simbólico no sentido de merecer o reconhecimento foi adaptado o modelo dos festivais de folclore criados na década de 1970 para os interiores de forma que em 1995 surge o “Carimbó Fest”, festival de carimbó de Algodual (Maracanã). Em 2002 em Santarém Novo cria-se o FesteRimbó e o Festival de Carimbó de Reis de Iritua. O ano de 2003 é marcado pelo surgimento do “Carimolhado” na localidade de Cipoteua em Marapanim. No ano seguinte foi a vez da sede do município de Marapanim fazer seu próprio festival, dentre outros.

Ao incremento do carimbó enquanto “produto” que passa a ser consumido Brasil a fora, permanece algumas discussões e debates que tentam imprimir ao então “novo gênero musical do Brasil”, uma definição do caráter identitário regionalista. Nos anos seguintes a década de 1970 surgem vários debates principalmente entre os intelectuais e pesquisadores em relação aos conceitos de tradição e modernidade quase sempre pautados nas formas de execução rítmica entre aqueles músicos e compositores que mantinham um carimbó mais “puro” com o uso de instrumentos tradicionais dos grupos do interior^{vi}, e aqueles que “modernizaram” o ritmo com a inserção de instrumentos elétricos como guitarra e contrabaixo^{vii}, deste último é unânime as indicações do pivô destas transformações associadas à Aurino Quirino Gonçalves, que ficou famoso pela alcunha de Pinduca^{viii}.

Conforme declara Pinduca, a sua opção de ter empregado outros instrumentos para a elaboração de arranjos e a execução do carimbó recebeu uma série de críticas de alguns “conservadores” que, segundo ele, não entenderam que a sua proposta era gravar o carimbó em “estilo moderno”, adaptado à sua banda “eletrônica”. Na época, um dos radialistas de Belém declarou que o cantor havia “deturpado o carimbó”. Pinduca respondeu a tal declaração, afirmando que, se deturpou o carimbó, agiu assim em prol da melhoria do ritmo. Ele afirma que a utilização mais generalizada de equipamentos novos (a popularização da eletrola, por

exemplo) mostrava um processo de “modernização” do qual o carimbó não deveria ficar de fora. Assim, o grupo que se propusesse a gravar “carimbó de raiz” (tradicional) teria mais dificuldade em alcançar êxito (entrevista realizada em 2010). Apesar de suas ideias, Pinduca não gravou, de início, o som “sofisticado” (designação atribuída por ele) ao qual se propunha. Ele recebeu a orientação da própria gravadora de, inicialmente, não provocar um impacto muito forte entre o “carimbó de raiz” e o “carimbó mais moderno”. Cerca de dois anos depois do lançamento do primeiro disco do artista paraense, algumas de suas músicas foram gravadas pela cantora Eliana Pitman, pela Banda do Canecão e pelo grupo “Los Catedráticos”, da Bolívia. Logo em seguida, a gravadora decidiu levar a banda do Pinduca para gravar o próximo disco, em São Paulo, com a tecnologia e os arranjos “modernos”.

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}



Figura 25 Capas de Lp's de carimbó lançados durante a década de 1970

Na Ilha do Marajó, que responde por uma importante movimentação cultural em torno do ritmo, os relatos dos seus mestres são provas contundentes de sua existência, porém é necessário tecer algumas considerações históricas sobre o carimbó na ilha como forma de trilhar uma possibilidade de entendimento dos contextos nos quais a manifestação cultural está inserida nesta porção do Pará.

Os dois grandes biomas que configuram geograficamente a Ilha do Marajó, o dos Campos (região do Ararí) e o da Floresta (região dos Furos) ajudam a compreender as formas de relação do homem com o meio através do desenvolvimento das técnicas de trabalho e a produção destes espaços. No primeiro prevalece até os dias atuais um tipo de atividade produtiva que remonta ao século XVIII baseada na atividade pecuária, com a predominância de fazendas de criação de gado bubalino. No segundo prevalece a atividade coletora extrativista e da pesca. Entre estas duas regiões percebe-se também uma configuração cultural relacionada às influências de seus processos de ocupação e formação territorial. Assim, através da presença de ordens missionárias e de grandes proprietários de terras se instituiu no Marajó a maior escravaria negra na porção oriental da Amazônia (Bezerra Neto, 2001) localizada na região dos campos marajoaras, sendo a Fazenda Ararí, de propriedade dos Jesuítas, a maior já estabelecida na região.

A introdução de negros escravos na região dos campos povoou também o universo cultural da área que, segundo a historiografia sobre a região, se misturou aos costumes dos gentios ali estabelecidos desde os tempos coloniais. O Marajó passou a configurar um dos celeiros das manifestações culturais hoje tão bem difundidas como a herança negra: batuques, bois-bumbá e o carimbó. No entanto, é necessário que tratemos de mais uma possível contribuição das trocas culturais que proliferaram não só através das mestiçagens, mas também da circulação e transporte de pessoas e mercadorias que se dava através dos principais entrepostos comerciais da época (séculos XVII, XVIII e XIX).

Estas ligações obedeciam a uma ordem de abastecimentos e reabastecimentos dos lugarejos de produtos provenientes das vários portos. Observa-se para este caso a ligação entre os portos de Belém, Vigia e Bragança na porção continental e Soure na Ilha do Marajó. As trocas estabelecidas indicavam não só o leva e trás de pessoas e mercadorias, como também possibilitava o trânsito e circulação de manifestações culturais. É neste sentido, por exemplo, que alguns dos habitantes mais antigos do município de São Caetano de Odívelas (Salgado

Paraense) afirmam que os grupos de bois-bumbá que lá existem “trocam” com os de Cachoeira do Arari e de Soure na Ilha do Marajó e vice-versa^x. Com isso, subentende-se que, assim como o boi-bumbá, o carimbó deva ter navegado entre estas duas regiões o que pode ser um indicativo da presença desta manifestação em toda a extensão litorânea entre o Marajó e o litoral da região nordeste do Estado do Pará^x. Colabora com este fato, o movimento feito entre pescadores das duas regiões que, segundo Santos (2007) continuam a subir até os dias atuais aos países da América Central^{xi} o que pode ajudar a compreender o caráter migratório das práticas culturais das populações que habitam nestes lugares.

O carimbó no Marajó é contado por antigos mestres compositores e cantadores como “Diquinho”, “Alfredão”, “Sabá Quinhentinho”, “Chicão”, “Regatão” e “Tomás” em Soure, além de “Damasceno” e “Zampa” em Salvaterra. Em suas lembranças, estes mestres informam sobre a vitalidade do carimbó praticado na ilha grande em tempos passados, tempos em que era constante principalmente durante os festejos familiares em celebração aos dias de santo. Havia uma organização instituída pela família promotora do festejo: “as mulheres de saias longas rodadas e os homens de calça comprida, servia-se café, bolacha e cachaça, tudo à luz da lamparina”, conta o Sr. “Alfredão”.

Aos poucos este modelo de festejar com o “baque” do carimbó foi deixando de existir e atualmente há um número pequeno de grupos “pau-e-corda” identificados ainda durante o Levantamento Preliminar de Bens Culturais do Marajó em 2005 como o grupo “Unidos do Marajó:

O Grupo “Unidos do Marajó” é formado por membros de comunidades de remanescentes quilombolas do município de Salvaterra. Apresenta um repertório bastante variado e calcado nas matrizes culturais tradicionais: carimbó, lundu, retumbão e merengue. Sua participação em eventos das comunidades do entorno de Bacabal é bastante diversificada, especialmente contando com as festas de santo, quando o grupo, ou parte dele, acompanha os cortejos e procissões. O grupo foi criado em 2002 por um senhor morador da localidade de Bacabal, de nome Vavá, e contou com o apoio da Fundação Curro Velho, instituição estadual com sede em Belém. Antes da formação desse grupo seu Vavá e outros integrantes eram conhecidos por tocar folias para santos. Depois de terminada a folia haviam sempre pedidos para que tocassem carimbó. E assim surgiu, formado pelos mais velhos das comunidades, referências da cultura local. A formação instrumental conta com: 2 curimbós, 1 banjo, 1 cavaquinho, 1 pandeiro, 2 xeque-xeque-s, 2 cabaças, matraca e reco-reco. (IPHAN. INRC-Marajó, 2005)

Note-se que mesmo considerado pelos habitantes da região como um dos grupos que ainda resguarda a maneira de tocar carimbó na ilha, seu repertório possui uma variedade rítmica. Diferencia-se, no entanto, por ser formado em sua grande maioria por antigos tocadores e compositores que até a formação do grupo estavam vinculados a outras manifestações das localidades quilombolas de Salvaterra tais como bois-bumbá, cordões de pássaros e quadrilhas juninas.

O discurso identitário é uma constante nas falas e na produção visual dos representantes dos grupos parafolclóricos da Ilha do Marajó, suas vestimentas, assim como seus instrumentos são adereçados e pintados com motivos marajoaras extraídos de gravuras das tribos indígenas que habitaram a ilha, hoje extintas. Suas danças em geral são representações do cotidiano do trabalho de vaqueiros e de pescadores, para cada uma existe uma indumentária.

Esta afirmação identitária é uma constante em praticamente todos os grupos parafolclóricos identificados e é acionada como diferenciadora de outras manifestações produzidas fora do Marajó. Através da divulgação das belezas marajoaras, estes grupos buscam uma contínua apropriação do sentido da manifestação através de um exercício de entendimento dos processos envolvidos na produção do discurso associado à noção de identidade (Cardoso de Oliveira, 1976). Diante desta perspectiva, é instituído o *modus operandi* de atuação e estabelecimento de regras simbólicas de identificação associada ao imaginário de um espaço idealizado (marajoara) que inevitavelmente corrobora com todo o processo de institucionalização, realizada principalmente pelos órgãos de divulgação turística do Estado, concebido como um espaço exótico e emblemático.



Figura 26 Capa do CD do Grupo de Tradições Marajoaras Cruzeirinho

Diante deste panorama, subentende-se que a busca por uma particularidade do carimbó marajoara não se atém necessariamente à observação dos emblemas identitários recém-produzidos, mas, sobretudo, pelo que é referendado através das histórias, causos, letras de músicas além do imaginário instituído pelos mestres que possuem um arsenal de informações sobre esta manifestação na ilha.

Objetivando ilustrar esta colocação, um breve relato da Sra. Maria de Fátima, dançarina de Soure.

Dona Fátima tem 65 anos, é dançarina do Grupo da Melhor Idade da cidade de Soure. Alguns moradores nos sugeriram procurá-la por tratar-se de dançarina conhecida na localidade. Começou a dançar com nove ou doze anos. Residia em uma grande fazenda do interior de Soure, local em que nascera. Seu pai era administrador da fazenda Ritlândia, de propriedade de Dona Rita Bezerra; sua mãe era conhecida como professora Raimundinha – a professora leiga da fazenda – pois era encarregada de alfabetizar os filhos dos vaqueiros; chamava-se Maria Raimunda dos Santos Soares, descendia de africanos escravizados e era originária do Estado do Maranhão.

Dona Fátima falou das festas ocorridas no interior do município, especificamente as da fazenda Ritlândia. As festas transcorriam por oito dias ao final da ferra^{xii} – encerramento do período ocorrido anualmente, em que o gado recebe a marca da fazenda em brasa, sobre o pelo. A mãe professora coordenava também as festas e organizava as danças, inclusive costurava toda a vestimenta feita para a ocasião. Dançavam-se cordões de pássaro e boi-bumbá, a valsa, a mazuca, o xote, o carimbó, e especialmente o lundu, a principal entre as danças.

A vestimenta era composta de saias estampadas e blusa branca com folho para as mulheres; os homens usavam calça jeans, camisa de vaqueiro e chapéu. A mãe de Dona Fátima costurava as roupas na fazenda mesmo, o tecido vinha de fora, a dona da Ritlândia mandava buscar. A fazendeira era respeitosamente chamada de Vovó Sinhá – todos os filhos dos vaqueiros que moravam no entorno iam tomar a benção da vovó sinhá.

Nas festas os principais alimentos servidos eram: o frito de vaqueiro^{xiii}, a linguiça e a carne assada de brasa. As bebidas servidas eram o licor de jenipapo, o leite de onça, e principalmente o aluá, bebida tradicional feita da casca do abacaxi.

Os instrumentos tocados eram: a sanfona, o cavaquinho, o banjo, o pandeiro, o tambor (feito com couro de sucuriju e pau de jenipapo). Antonio de Deus era um tocador sempre

presente nas festas, usava como instrumento uma folha de laranjeira, tocava na folha. Na fazenda comemorava-se a festa do Glorioso São Sebastião – no dia primeiro de janeiro se fazia uma caminhada do retiro (havia vários retiros na fazenda) para a “casa dos branco”. Havia uma igreja na fazenda, ali era celebrada a missa e também casamentos e batizados.

No relato de Dona Fátima é possível perceber uma ligação direta entre as festas, a celebração para o santo e a organização de todos os elementos que compunham a festividade, com o comando da dona da fazenda.

Um aspecto parece relevante na fala de Dona Fátima para pensar a dinâmica dos grupos parafolclóricos nesta região do Marajó: “antigamente a gente dançava lá na ponte quando chegavam os catamarãs, os navios grandes com turistas (...) a gente vendia os doce de cupuaçu, bacuri, leite”. É possível entrever que, a prática de dançar para os turistas como hoje é comum nos hotéis de Soure e Salvaterra, vem de décadas atrás e, neste sentido, dançar para os turistas implica em mostrar um pouco da sua forma de vida, mas sempre atrelado à necessidade da própria manutenção do ponto de vista financeiro, ali se dançava e ali se vendia os bens produzidos na região. Pensando na tradição das famílias de vaqueiros da fazenda Ritlândia, em uma primeira reflexão será possível perceber – conforme os depoimentos de Dona Fátima – o caráter das festas na fazenda sempre sob o olhar “maternal, mas vigilante” da matriarca, por um lado provedora, por outro mantenedora da “ordem”, conforme seus próprios princípios. As singularidades que caracterizavam as relações estabelecidas entre patrões e marajoaras – neste caso específico, entre vaqueiros e fazendeiros – pode, em algum sentido, espreiar sua influência sobre algumas das manifestações artísticas e culturais da região, como estas hoje se apresentam.

Sobre a influência e poder de decisão dos patrões fazendeiros, a professora Maria de Nazaré Barbosa, lembrou que no ano de 1952, por ocasião da I Exposição Agropecuária de Soure, sob a ingerência da fazendeira Dona “Dita”, pela primeira vez o carimbó foi dançado na sociedade de Soure, antes desta ocasião “as pessoas de família não podiam dançar o carimbó”. E sobre a “autorização para dançar o carimbó em sociedade”, a professora acrescentou que “isso é coisa lá dos fazendeiros, eles só faziam o que eles queriam”.

No processo de (re)produção dos grupos de carimbó da Ilha do Marajó, verifica-se a constituição de algumas formas espaciais associadas à produção cênica e culinária, a residência de alguns participantes que servem de espaços de ensaio e/ou para a construção dos

instrumentos musicais e confecção de indumentárias. Estes espaços são marcados pela participação coletiva que envolve questões de atitudes, valores e interesses. São costureiras, cozinheiras, artesãos e músicos que veem nesta prática a forma de materialização de seu trabalho e realização pessoal.

Já na região do Baixo Tocantins o carimbó assume um caráter marcadamente diferenciado, seja pelo ritmo ou pelo instrumental utilizado, mas também pela inserção no cenário musical paraense, principalmente na década de 1970, de grupos, músicos e compositores que se notabilizaram através da gravação de músicas de carimbó como os conjuntos “Os Muiraquitãs”, de Abaetetuba, “Os Populares” de Igarapé-Miri e o “Ases do Ritmo” de Mestre Cupijó, em Cametá.

O carimbó em Cametá está relacionado ao nome do maestro e advogado Joaquim Maria de Castro, conhecido como Mestre Cupijó (alunha referente a um rio local de mesmo nome), um dos ícones da música popular não apenas de Cametá. Sua obra é bastante reconhecida, fazendo parte do cancionário regional. Mestre Cupijó, que nasceu e passou toda sua vida no município de Cametá, enveredou-se pela música por influência de seu pai, Vicente de Castro, que era dono de uma escola de música e era regente da banda civil Euterpe Cametaense (fundada em 1874 e considerada a mais antiga do estado) e do coral da igreja de São João Batista.

Na década de 1970, com a projeção do carimbó nas rádios e nas festas (sobretudo através do sucesso adquirido pelo músico Pinduca, de Igarapé-Miri, Mestre Cupijó percebeu a oportunidade de também promover o “siriá”, originariamente dança e música do *samba de cacete*, manifestação tradicional das populações negras das localidades situadas às margens do rio Tocantins. O samba de cacete é tocado com instrumentos artesanais percutidos (dois tambores e baquetas grossas de madeira). Dentre as canções típicas do samba de cacete havia o siriá que, segundo Mestre Cupijó, era de melhor adequação às “modernizações” empreendidas pelo mesmo, como a inserção de instrumentos eletrificados (baixo e guitarra) e “misturas” com outros ritmos (mambo, carimbó) que o tornou um gênero específico. Logo o siriá experimentou grande projeção nas rádios, sendo gravado e tocado por artistas como o próprio Pinduca que, assim como Mestre Cupijó, passou também a promover o “sirimbó”, resultado das intersecções musicais realizadas entre o carimbó e o siriá.



Figura 27 Algumas das capas dos Lp's de Mestre Cupijó

A presença do carimbó em Abaetetuba, e também noutros municípios próximos – Igarapé-Miri e Cametá – remete à projeção que este, como expressão musical, assumiu nas décadas de 1970 e 1980, sobretudo por meio de artistas como Pinduca, Mestre Lucindo, Mestre Cupijó e Verequete.

Embora sua presença no município seja relativamente recente e, de certa forma, atribuída ao papel das rádios e da discografia, o carimbó se estabeleceu de modo significativo nesta cidade, através dos vários conjuntos musicais surgidos naquele período. Com a atuação desses grupos – dentre os quais se destacou (pela proeminência regional que obteve) os Muiraquitãs – o carimbó, manifestação típica da porção litorânea do estado, assumiu contornos diferenciados. Ao ser absorvido pelos muitos músicos de Abaetetuba e proximidades o carimbó passou a agregar outras tradições musicais características das porções mais interioranas do estado, como o samba de cacete, os conjuntos de jazz, além de gêneros musicais como o mambo e a comanchera, bastante populares na época.

De acordo com o radialista Teodolino Maués, notório conhecedor da cultura local (conforme indicações), os conjuntos de “jazz”, vigentes entre as décadas de 1920 e 1950, eram compostos por músicos oriundos das bandas marciais militares e civis. Estas possuíam orquestra constituída por rabeca, banjo, cavaquinho, trompete, pistons e clarinete. Apresentavam-se nos coretos da cidade ou em sedes festivas e clubes tocando, sem o uso de amplificadores sonoros, sambas-canções, valsas, boleros, dobrados e mambos. Segundo relata Teodolino Maués, após a popularização das vitrolas e dos alto-falantes, os conjuntos de jazz foram gradualmente substituídos pela sonorização mecânica. As festas passaram a ser

animadas pelos toca-discos e os repertórios caminhavam *pari passu* com os sucessos das rádios e da discografia da época. Este período, início da década de 1970, marcou então a penetração do carimbó, tocado principalmente por Pinduca, (músico de Igarapé-Miri que já realizava suas inovações com o carimbó associado a ritmos da região), e o surgimento de bandas mais “modernas”, que utilizavam instrumentos elétricos como baixo e guitarra, além de bateria. Mas mantendo os metais (sax, trompete) dos conjuntos de jazz.

Ainda segundo Teodolino Maués, as bandas de Abaetetuba tiveram muita influência de Pinduca e de Mestre Cupijó (músico de Cametá tido como “modernizador” do samba de cacete), além, dos já citados, conjuntos de jazz, o que teria levado o carimbó a adquirir matizes específicos, sendo comumente referido como “sirimbó”, haja vista sua “mistura” com o siriá, dança típica do samba de cacete, popularizado na década de 1970 por esses músicos. As transformações no carimbó teriam também levado ao surgimento de um gênero musical que se tornou bem popular em Abaetetuba, a lambada, que adquiriu projeção internacional na década de 1980. Mesmo nos dias atuais o carimbó ainda mantém forte presença nas festas locais de Abaetetuba, marcando esse capítulo de inovação desta manifestação cultural.



Figura 28 Capa do Lp do Grupo Os Muiraquitãs de Abaetetuba.

Observou-se que, diferentemente do carimbó praticado na área litorânea do Estado, não foram identificados nesta região formas de organização social em torno da manifestação como a existência de grupos voltados para a prática do carimbó em momentos festivos de cada município ou mesmo relacionados a celebrações religiosas. As principais referências estão relacionadas a um contexto de época (década de 1970 principalmente) em que o carimbó se torna um dos gêneros musicais mais apreciados em festas, bailes e nas rádios da capital do Estado. Desta forma, as principais indicações do carimbó nesta região estão relacionadas a estes conjuntos e compositores. Na atualidade há alguns grupos de música e dança regionais parafolclóricos que fazem o uso do ritmo/dança, porém com ênfase ao formato do carimbó “pau-e-corda” tradicionalmente executado em cidades como Marapanim e Curuçá. Estes grupos normalmente se apresentam em eventos oficiais dos municípios e durante a quadra junina, não tendo, portanto, maiores imbricações com uma sociabilidade cultural relativa ao lugar de origem. Assim, não foram identificados grupos voltados especificamente para a prática do carimbó nesta microrregião, permanecendo o ritmo, enquanto gênero musical, como uma das referências artístico-culturais do lugar que marca profundamente a musicalidade da região.

À guisa de uma síntese

A prática do carimbó estava temporalmente condicionada ao ciclo natalino indo até janeiro no contexto dos festejos de São Benedito, Santos Reis e São Sebastião principalmente.

Durante os demais dias do ano, o carimbó, como elemento estético e ritual de sociabilidade, era (e ainda é) tocado em demais circunstâncias, como em aniversários, em bares, em residências e em confraternizações de final de semana. Alguns entrevistados contam que “antigamente” o carimbó era “festa de preto”, que acontecia nos bairros periféricos, e sofria coação da polícia. Em diversos municípios da zona do Salgado, alguns praticantes do carimbó afirmam que existia um lugarejo local historicamente ocupado por uma população “quilombola” que teria dado origem ao carimbó. Como por exemplo, em Marapanim, na localidade de Maranhãozinho (antigo Santo Antônio); em Vigia no povoado do engenho do Tauapará; em Curuçá, no Bairro Alto; e em Maracanã, na localidade de Martins Pinheiro (antiga Vila Chata).

Ao longo de sua história o carimbó foi reinventado e ressignificado por atores sociais os mais distintos: artistas, produtores, jornalistas, intelectuais e acadêmicos especialistas. As elaborações sobre o que é o carimbó, o que ele simboliza, a preocupação com sua “origem” e, mais especificamente, a sua condição de “símbolo identitário”, conformaram diversos “modo de ver” e reproduzir a manifestação. Neste sentido, mais recentemente, tem se tornado comum as atribuições de “mestre” e/ou “rei” a certos sujeitos reconhecidos como referenciais. Atribuições estas, propaladas não somente pelas populações interioranas, mas também por diversos setores da sociedade, mídia e academia. Na década de 1960 e 1970, pesquisadores e artistas se envolveram em projetos de divulgação nacional da manifestação, como gênero de música e dança, em instância nacional, com a promoção de circuitos de shows para os conjuntos de carimbó.

Hodiernamente, a noção de carimbó como insígnia cultural tem sido destacada por um movimento que tem envolvido grupos de carimbó, intelectuais, artistas paraenses e demais segmentos da sociedade civil, em torno de um projeto de reconhecimento oficial da manifestação pelo Estado. Trata-se da campanha “Carimbó: Patrimônio Cultural Brasileiro”, que tem alcançado um grande número de adeptos. O projeto concatena-se a um movimento internacional de valorização do patrimônio imaterial. No caso do carimbó, a noção de patrimônio está associada tanto à “identidade paraense” quanto à “identidade brasileira”, ou seja, há uma dimensão cívica como referência cultural, consoante sua relação com a ideia de Estado nacional.

Assim, pode-se considerar que a trajetória narrativa do carimbó pode ser visualizada por meio de três domínios: o cortejo, o palco e o museu. Um dia o carimbó fez parte do rito agrícola e do rito religioso (como em muitos lugares ainda é tocado nas festividades sagradas), posteriormente foi absorvido pela “sociedade do espetáculo”, e, atualmente, encontra-se em processo de “legitimação” como patrimônio cultural. Esses três domínios de atuação do carimbó não são estanques, eles dialogam entre si como possibilidades para a construção de significações.

O BEM CULTURAL COMO OBJETO DE REGISTRO

*Oh! Virgem de Nazaré, padroeira do Pará
Pedimos a tua benção, e nada nos faltará
O nosso objetivo, é mostrar nossa união
Pelo nosso carimbó, é a nossa tradição*

*O Pará terra querida, da Amazônia Legal
Salve o nosso carimbó, patrimônio cultural
Vamos levar nossa cultura, mostrar para o mundo
inteiro*

Carimbó é paraense, patrimônio brasileiro

(Rildo José)



Figura 29 Pintura de curimbós com o tema da “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”
Foto: Edgar Chagas Jr.

O carimbó traz consigo, consoante sua relevância simbólica e social, diferentes dimensões significativas que, embora diversas, encontram-se mutuamente engendradas em sua reprodução. Isto pressupõe que tal expressão cultural possui facetas distintas, devidamente articuladas, segundo os domínios mais ou menos diversos que permeia. Domínios estes que envolvem não apenas a sua significância material, no que tange às práticas e às relações de diferentes grupos, circunstanciados, mas também a dimensão narrativa que encerra. Daí que o carimbó se constitui como manifestação marcadamente polissêmica, haja vista a multiplicidade de perspectivas, percepções e experiências associadas.

Neste sentido, ao se considerar a importância identitária desta expressão cultural, deve-se levar em conta sua já sedimentada iconização – símbolo de uma territorialidade amazônica e/ou paraense. Constitui uma das alegorias já bem estabelecidas no âmbito das identificações regionais, estando assim, por consequência, presente em diferentes planos, tanto circunstanciais quanto discursivos. Por isso a sua presença em contextos que abrangem as estratégias de cunho turístico, nos repertórios das apresentações de grupos parafolclóricos (em espaços como aeroportos, restaurantes, hotéis, e demais itinerários correlatos), ao mesmo tempo em que se verifica a presença de conjuntos de carimbó em eventos promovidos por agências estatais. Elementos alusivos a esta expressão também se tornaram comuns nas incursões estéticas de artistas contemporâneos paraenses e, inclusive, de outros estados. Isso sem negligenciar as referências no que tange às produções acadêmicas e jornalísticas sobre o carimbó, desde pelo menos a primeira metade do século XX.

Sem dúvida o carimbó já há muito se tornou símbolo identitário regional, alusão esta que abrange diferentes camadas sociais, domínios e territorialidades.

A Amazônia, a Região Norte e o Pará, em sua trajetória ante a consolidação da ideia de uma História do Brasil, viram-se envoltos nas vicissitudes relativas à construção de uma narrativa regional, daí a verificação recorrente de retóricas que buscam elencar elementos tidos como referenciais deste regionalismo. Neste ínterim é que se observa às remissões ao carimbó como recurso discursivo, sobretudo, a partir dos anos 1970, com a sua visibilidade principalmente entre as camadas populares urbanas da capital paraense e proximidades e a sua paralela e concomitante utilização em projetos de artistas da região identificados com a então Música Popular Brasileira de contornos regionalistas.

De um lado, tem-se a popularização do carimbó como notadamente associada à relativa projeção de determinados artistas – Pinduca, Verequete, Cupijó e Lucindo. De outro, verifica-se a notoriedade adquirida pela obra dos poetas e compositores paraense Ruy e Paulo André Barata, somada à projeção nacional da cantora Fafá de Belém, que trouxeram o carimbó, publicamente, como referência.

No primeiro caso, como marco mais notado dos processos que concorreram para a iconização do carimbó, observa-se os empreendimentos realizados pelo músico Pinduca, que no início dos anos 1970, com seu conjunto dedicado à apresentação de gêneros populares em voga – bolero, merengue, mambo, samba-canção –, passou também a incursionar pelo carimbó, divulgando o ritmo em sua “versão”, segundo o próprio artista, mais “modernizada”, ou seja, utilizando-se de instrumentos como guitarra e contrabaixo elétricos, congas e bateria. Além da inserção de elementos do mambo e do merengue. O projeto de Pinduca foi bastante exitoso, levando-o a lançar inúmeros LP's. Muitos artistas e bandas, como Cupijó, Os Muiraquitãs, Os Populares de Igarapé-Miri, Os Brasas da Marambaia, O Grupo da Pesada, dentre outros, foram influenciados por Pinduca, passando também a divulgar o carimbó, que naquele período já era comum em rádios e bailes populares e vitrolas. Com a evidência do carimbó promovido por Pinduca, vários jornalistas, músicos e radialistas passaram também a reivindicar o que muitos entendiam como o carimbó em sua conformação mais “autêntica”, ou seja, o “pau corda”, cuja característica mais diacrítica seria a utilização de instrumentos artesanais, como o banjo, os carimbós (curimbós, tambores) e o reco-reco, e o ritmo mais identificado com o que era (e ainda é) executado nas porções litorâneas do estado. Surgem (adquirem visibilidade), entretantes, artistas mais bem associados ao estilo concebido como mais “tradicional” – sobretudo Verequete e seu conjunto O Uirapuru, em Belém, e Lucindo, com seu conjunto Canarinhos, do município de Marapanim.

Neste momento, do ponto de vista narrativo, a dimensão identitária do carimbó se torna um tema legítimo a ser considerado, no bojo das alegorias regionais. As preocupações acerca de quem, afinal, seria o “verdadeiro rei do carimbó”, ou sobre suas origens étnicas, se apresentaram comuns desde então. Somando-se a tais transformações, personagens reconhecidos do “cenário” artístico e intelectual da região também começaram, mais marcadamente, a se aproximar do carimbó, geralmente enfocando o potencial ético e estético desta expressão, como matéria-prima de seus projetos, com a música, com a literatura, ou

mesmo políticos. Destes, destacam-se, dentre muitos outros, os poetas e compositores Ruy Barata e seu filho, Paulo André Barata, que, na década de 1970, tomaram o carimbó como recurso para seus empreendimentos. A expressão constituiu-se referência em sua obra, orientada em torno da definição de uma linguagem musical que se propunha ao mesmo tempo regional e universal. Inspirados por estes artistas e seus contemporâneos, vários outros também passaram a incluir o carimbó como expediente legítimo, inclusive nos dias atuais.

Como desdobramento de todas essas articulações, a respectiva manifestação cultural passou por um significativo processo de iconização. De certa forma, não há remissões à cultura e à identidade amazônica e/ou paraense que não inclua o carimbó como uma de suas insígnias. Daí a grande quantidade de grupos chamados parafolclóricos (dedicados à encenação de danças e ritmos associados à região), que se disseminam, sobretudo, por espaços e contextos turísticos da capital e adjacências, divulgando e alegorizando, entre outras expressões, o carimbó.

Por sinal, as apresentações de parafolclóricos ou de conjuntos de carimbó são comuns e quase constantes em espetáculos e demais eventos públicos promovidos pelas agências estatais. Em meio às várias atrações há também participações de um ou outro grupo identificado com o carimbó, tanto da capital quanto do interior, embora a presença desta expressão em tais circunstâncias seja, em grande parte, mais ou menos pontual, haja vista a relativa ausência de ações que envolvam sua reprodução, como um todo.

Hodiernamente, elementos alusivos aos aspectos estilístico-formais do carimbó se tornaram também comuns nas incursões estéticas de muitos artistas contemporâneos identificados com diversos outros ritmos, do rock à música eletrônica. A referência ao carimbó na produção destes artistas, segundo se observa, traz para suas obras, certa territorialidade, assim como legitimidade, haja vista a importância simbólica desta expressão cultural.

No entanto, para além deste aspecto nem um pouco negligenciável, o carimbó de modo algum se limita à sua iconização, pois envolve práticas e relações significativas do cotidiano de muitas populações, sobretudo, da porção nordeste do estado do Pará. Neste plano, mais microsociológico, o carimbó se torna orgânico de manifestações, como as inúmeras celebrações aos santos padroeiros de vilas e municípios, figurando como elemento até certo ponto indissociável das celebrações, principalmente, a São Benedito, em vários registros. Nestes momentos, tocadores e cantadores locais improvisam ou confeccionam seus

instrumentos para se apresentarem nos eventos e espaços destinados às festividades. Destarte, o carimbó encerra em si uma temporalidade e uma espacialidade que se confunde e se entremeia à cotidianidade de muitas populações. Como muitos ainda se referem: “É o tempo do carimbó”.

Porém, verifica-se que a referência temporal e espacial associada a reprodução do carimbó não restringe sua significância a determinados momentos e lugares, pois este constitui expressão que se entremeia à vivência cotidiana de muitos segmentos. Isto é mais bem compreendido se considerarmos a maneira como se conformam os papéis, relações e práticas no bojo das festividades e celebrações que envolvem o carimbó. Neste sentido, é comum que, por exemplo, o grupo de tocadores e cantadores seja composto por sujeitos notadamente identificados com a promoção e a reprodução de manifestações lúdicas (brincadeiras e cordões de bichos, comédias, dentre outras) durante todo ano. Do mesmo modo, festeiros tradicionais, mesmo nos dias de hoje, são devidamente reconhecidos pelo papel e pela importância que possuem na manutenção e reprodução destas mesmas manifestações. Por sinal, fazer parte de uma irmandade, ou de qualquer prática que tenha o carimbó como elemento devocional corresponde, também, a inserir-se em um contexto sociocultural específico, a partir da constituição de um sentimento de pertença a uma determinada comunidade. Assim como os festeiros, os artesãos responsáveis pela feitura de um ou outro instrumento também possuem grande reconhecimento, sendo muitas vezes tratados pela referência de “mestres”.

Ademais, o carimbó abrange ainda os encontros fortuitos e intersticiais que envolvem o mundo do trabalho e da folgança, isto sem tornar dicotômico tais domínios, haja vista que estes referidos mundos, para muitos, não constituem esferas polarizadas, estando o tempo todo em um constante entrecruzamento evidenciado, inclusive, pela sua própria reprodução. O carimbó é a reunião de amigos, regada à aguardente e às jocosidades que performatizam e dramatizam a vida cotidiana. Por meio de tais interações, os sujeitos e coletividades ritualizam e atualizam as suas referências acerca da realidade vivenciada social e simbolicamente. Neste sentido, o carimbó constitui uma referência, uma baliza a partir da qual todos ali identificam a si mesmos e seus contemporâneos como parte de um universo comum a todos. Por isso, tocadores e cantadores, quando se reúnem, comumente se referem ao “encontro” como o “fazer carimbó”. Portanto, a reprodução do carimbó corresponde à interação significativa engendrada pelos indivíduos e coletividades, sendo indissociável desta.

Isto envolve ainda a expressão cultural em si, já que também é verificado do ponto de vista tanto de seu conteúdo poético, coreográfico e lúdico, quanto de sua sociabilidade intrínseca. Por isso, as letras das muitas canções de carimbó envolvem temas majoritariamente relativos ao universo de seus reprodutores.

Elementos da fauna e flora se entremeiam a figuras extraordinárias e a eventos significativos sedimentados na memória afetiva de muitos. Do mesmo modo, o matiz formal concernente à maneira com a qual estas remissões são articuladas narrativamente vai corroborar com a dimensão reflexiva da função poética. Por isso a ênfase nos improvisos. Cantar e tocar o carimbó pressupõe a construção de uma linguagem ativa que permite aos sujeitos envolvidos a possibilidade de vivenciarem dinâmica e processualmente a sua realidade.

No que compete à dança, por exemplo, as várias encenações, os papéis da dama e do cavalheiro, as comichadas e gracejos, inclusive nas tradicionais coreografias, constituem performances e alegorias do cotidiano, assim como de seus interstícios.

Ainda neste plano, acrescenta-se a faceta sociológica desta expressão cultural, pois identificar-se com o ritmo característico, conhecer as letras, as danças e/ou a execução dos instrumentos e demais aspectos formais relacionados aos seus contornos interativos (gramaticalidades e esteticidades), constitui também situar-se em um contexto devidamente territorializado, no qual o carimbó desponta como referência. Embora haja muitas alusões à indiferença dos mais jovens, ainda é observada a presença de adolescentes e até crianças que circulam entre os grupos de tocadores e cantadores, seja somente por curiosidade, seja por deliberada consideração do papel geracional associado. A pesquisa também identificou iniciativas de inserção das crianças no universo do carimbó, além daquelas atinentes ao meio familiar, como em Fortalezinha (Projeto Espaço Cidadão Tio Milico), Marapanim (Uirapuru Mirim) e Santarém Novo (Trinca Ferro Mirim).

Ademais, percebe-se ainda que este domínio mais microsociológico de modo algum se encontra dissociado da dimensão emblemática que o carimbó assume para as narrativas identitárias paraenses. Haja vista a sua majoritária reprodução nas porções litorâneas do estado, verifica-se que os conjuntos de carimbó dos municípios nos quais esta expressão se torna mais presente, constantemente negociam e desenvolvem estratégias frente a fenômenos como o turismo e o mercado. Isto é observado, inclusive, em períodos precedentes, quando, a partir da

década de 1970, diversos grupos passaram a estabelecer conformações mais formalizadas, com denominações específicas, muitas vezes alusivas ao matiz regionalista que esta expressão assumiu, assim como passaram a se apresentar em períodos e espaços que antes não eram comuns, como na época das férias escolares, em bares, hotéis e restaurantes praianos. Muitos destes grupos também passaram a ser convidados para participar de eventos na capital e em outros estados, apresentando-se, inclusive, em boates noturnas. Surgiram festivais, demandas por registros fonográficos e interesses político eleitorais.

Ao mesmo tempo, tais transformações cada vez mais levaram a uma ênfase na reprodução do carimbó como espetáculo, a ser assistido em um palco, com data e hora para seu início e término, padrões quanto a indumentária e novos critérios para suas apresentações. Conjuntamente, houve também um maior enfoque na dimensão formal do carimbó como gênero musical, que decorreu em um relativo deslocamento desta manifestação quanto ao seu contexto mais orgânico, consoante sua reprodução tida como mais tradicional. Atualmente, as atenções se voltam, sobretudo, para atuação dos conjuntos, agora compreendidos como “bandas” de música, dedicadas a um determinado estilo, embora as vicissitudes e convergências contemporâneas de modo algum tenham arrefecido a significância do carimbó como elemento referencial para a territorialidade de muitos segmentos que o vivenciam como parte de sua realidade.

RECOMENDAÇÕES DE SALVAGUARDA

O carimbó não morreu,

está de volta outra vez

O carimbó nunca morre,

quem canta o carimbó sou eu

Sou cobra venenosa, osso duro de roer

Sou cobra venenosa, cuidado vou te morder

(Augusto Gomes Rodrigues – Mestre Verequete)



Figura 30 Oficinas de carimbó com crianças
Foto: Diogo Vianna

O carimbó constitui um bem cultural em plena vigência, seja através de práticas, aspectos e formatos considerados mais tradicionais, seja pelo incremento de novos elementos e modalidades na organização e constituição dos grupos.

Em todos os municípios nos quais se deteve o inventário do carimbó no Estado do Pará, observou-se a presença da manifestação cultural com algumas variações relacionadas principalmente aos andamentos rítmicos, à formação instrumental (sobretudo, no que diz respeito à presença ou não de instrumentos melódicos [cordas e sopro]), ao calendário de apresentações, a indumentária, aos motivos pelos quais é escolhida essa ou aquela denominação para os grupos (em geral chamados de conjuntos), além das diferentes performances discursivas acerca da “origem” do carimbó, o que é comumente associado à ideia de legitimidade.

Em uma análise preliminar, percebeu-se que o carimbó está mais “proeminente” em alguns municípios do que em outros no que se refere à área de abrangência de atuação dos grupos, no entanto, esta é uma questão relativa. No Município de Marapanim foi registrado um grande número de grupos e demais bens culturais associados ao carimbó. No entanto, há outros municípios, como Colares que, embora não possua grandes incrementos turísticos, o carimbó encontra-se em alta, principalmente na zona rural, como é o caso da localidade de Genipaúba da Laura, onde há dois importantes grupos que engendram uma relação singular de envolvimento e organização da população local em torno de dois barracões que levam os nomes de cada um dos grupos: o “Canarinho” e o “Beira-Mar”.

Os problemas apontados por representantes de grupos, músicos, compositores, artesãos, dançarinos(as) e demais agentes culturais, levam em conta, dentre outras coisas, a relação estabelecida entre os agentes que promovem ou fomentam eventos culturais em cada um dos municípios pesquisados. Neste sentido, a relação estabelecida entre o poder público, a iniciativa privada e os grupos de carimbó é entendida pelos entrevistados pela fragilidade de ações que se resumem em incluir os últimos em eventos dos calendários municipais com o discurso de se promover a “originalidade” do que se entende por “música de raiz” ou a “cultura do lugar”. Com isso, ainda segundo os relatos, alguns grupos passaram a se organizar em função de atividades pontuais e eventuais, obedecendo à ordem estabelecida do calendário de eventos dos municípios, por vezes deixando de lado práticas que privilegiam aspectos culturais concernentes à dinâmica de suas apresentações. Neste sentido, estariam “funcionando” como

as demais bandas e grupos musicais de animação e entretenimento. Tal situação, conforme se pode observar, encontra-se mais presente em algumas sedes municipais, notadamente aquelas com maior apelo turístico. 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.

Entre algumas das principais demandas relatadas pelos grupos e agentes culturais envolvidos com o carimbó nos municípios pesquisados, estão: a falta de apoio (incentivo) por parte do poder público, a falta de interesse por parte dos mais jovens, a falta de músicos de instrumentos de sopro (flauta, clarineta, saxofone), o isolamento dos grupos do interior em relação aos das sedes municipais, a falta de oportunidade de apresentações em outros municípios (sobretudo nos festivais), a não existência de uma programação organizada para os grupos e a falta de oportunidades de registros audiovisuais.

As demandas emanadas pelo apoio do poder público, normalmente estão relacionadas à aquisição de materiais (vestimentas ou uniformes, instrumentos, transporte, mais contratações para apresentações dos grupos, maior diálogo entre os governos e os atores culturais, ausência de espaços de encontros, reuniões, ensaios e apresentações como um centro de cultura popular, dentre outros). O desinteresse em dar continuidade à manifestação, de acordo com os entrevistados, está relacionado ao crescimento das cidades e ao florescimento de novas modalidades de entretenimento que, gradualmente, foram substituindo as “antigas” tradições festivas, embora tenha se observado, em alguns casos (algo que, inclusive, não é recente), diferentes formas de interação entre o que se poderia compreender por práticas festivas “novas” e “antigas”. Neste aspecto, ganha fôlego os relatos dos agentes culturais mais antigos, no sentido da falta de interesse por parte dos mais jovens.

Indicativos

Durante os encontros promovidos pelo Iphan concernentes ao trabalho de retorno dos resultados do levantamento preliminar do carimbó em dez municípios, foi possível ratificar e retificar alguns dos indicativos da pesquisa que dão conta dos problemas e possibilidades vivenciados pelos grupos de carimbó no que tange o seu processo de (re)produção no atual momento histórico. Nestes encontros foram formuladas importantes contribuições por parte dos participantes com propostas de aprofundamento e ampliação do trabalho de pesquisa, assim como para as diretrizes de futuros planos de salvaguarda.

A metodologia de apresentações dos resultados do INRC/Carimbó previa, em uma de suas partes, a leitura em público da lista dos principais problemas apontados pelos entrevistados durante o levantamento preliminar do carimbó para a continuidade da manifestação cultural. Este procedimento se mostrou eficaz por um lado, na medida em que, após a leitura das dificuldades enfrentadas pelos grupos e seus mestres, parte dos presentes pediam para se pronunciar. No entanto, na grande maioria das vezes pontuavam-se os debates em torno da lista apresentada, com raras exceções de indicativos que pudessem complementá-las. Porém, mesmo que retificadas, as informações surgiam com peculiaridades de cada lugar que notabilizaram ainda mais os antes já mencionados problemas e possibilidades nas fichas do INRC.

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. Além disso, relatos dão conta

de um complexo sistema de divulgação de letras e músicas entre os próprios grupos de carimbó do interior do estado que por vezes, confundem as autorias.

O processo de difusão e modificação na estrutura musical que se dá entre os grupos é confirmado pelas transformações às quais as músicas vão passando desde o momento de sua concepção. Desta forma, vão sendo adicionadas ou excluídas palavras que sugerem diferenciadas autorias. Com isso, é possível se ouvir canções do tipo:

Lua luar
(Mestre Lucindo)

A lua sai de madrugada, ao romper do sol
Ela sai acompanhando a namorada que estava só

Coro
Oh! Lua, lua, luar
Me leva prá passeá

Ou

A lua sai de madrugada, *no* romper do sol
Ela *vai* acompanhando *o* namorado *que é o sol*

Coro
Oh! Lua, lua, luar
Me leva *contigo pra passear*

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.

Uma das indicações que também sugere um processo de perda de saberes está associada ao repertório das danças que outrora se via com mais frequência, principalmente nas localidades mais afastadas. Danças como a da Onça, do Jacurarú, da Pomba com o Gavião, do

Macaco, da Farinhada, do Quererú, entre outras, estão praticamente extintas das apresentações dos atuais grupos, podendo apenas ser visualizada nos exemplos e relatos dos cada vez mais raros antigos dançarinos(as) de carimbó que ainda podem ser encontrados nas diferentes localidades pesquisadas. Esta situação tem suscitado alguns debates em torno dos atuais processos de transformações que divide opiniões no seio dos grupos entrevistados. Enquanto para alguns, a sofisticação e a criação de coreografias traz uma “ar” mais “vistoso” para os grupos, outros rebatem desqualificando a natureza de tais danças na medida em que são vistas como “invenções” que destoam do “verdadeiro” carimbó.

Independente do debate que prolifera em praticamente todos os temas que envolvem conflitos sobre as manifestações culturais tradicionais em torno principalmente dos conceitos de tradição e modernidade, observou-se que, de forma simbólica, as danças estão para os praticantes do carimbó, como estão a música e o ritmo, desta forma, o ensejo da perda de memória sobre determinadas danças sugerem também a possibilidade de esquecimento de práticas tradicionais que no passado estavam convencionalmente atreladas às regras de conduta e mesmo de obrigações estampadas nas relações sociais durante as épocas de festejo. Assim, em se tratando de uma manifestação cultural que envolve todo um complexo sistema articulado entre a cultura, a sociedade e o meio ambiente, nestas danças estão impressas os significados, os emblemas, as cores, as atitudes e os dilemas de grupos sociais que em determinados momento histórico a produziram como forma de se expressar tendo o corpo por objeto ritual determinado pelo tempo do tambor, do ritmo, ou mesmo, da natureza.

O aspecto geracional é um componente constante dentre todas as demandas apontadas pelos grupos e pessoas envolvidas com o carimbó. As queixas relacionadas à falta de interesse dos mais jovens surgem também como proposta de atuação em várias frentes que de certa forma, condensam as expectativas dos executores e praticantes da manifestação cultural.

Em algumas localidades existem ações particulares de associações culturais e grupos de carimbó em formato de oficinas de dança, percussão e canto que, a partir dos contextos locais, elaboram tipos específicos de “currículos” postos em prática nestes espaços. Com isso, gradativamente vão surgindo grupos mirins que se estabelecem no cenário atual da manifestação cultural como possibilidade de repasses e manutenção de saberes e práticas tradicionais relacionados ao carimbó. Destarte que infelizmente estas ações estão pontualmente localizadas e raros são os grupos que obtêm algum tipo de incentivo ou projetos de subsídio

que dê condições para sua continuidade. É comum se deparar com ações que não foram para frente ou mesmo nem saíram do papel pela carência de recursos e indisponibilidade de voluntários. Soma-se a ausência nestes grupos de pessoas que disponham de conhecimentos técnicos (administrativos) para a elaboração de projetos que possam ser contemplados por leis, prêmios ou programas públicos de incentivo à cultura. Em suma, para a grande maioria dos grupos, notadamente os situados nos lugarejos dos municípios, os programas governamentais de apoio a estes tipos de projetos ainda passam ao largo dos que realmente necessitam.

Neste contexto, alguns dos bens culturais formadores do universo lúdico do carimbó estão ameaçados pela carência não só de recursos materiais, mas também pelo processo descontextual (quando existem) dos programas de incentivo e fomento a este tipo de prática. Nestes termos, pode-se elencar, retificando o que foi dito pelos entrevistados, os principais segmentos ou bens culturais associados ao carimbó que merecem um esforço concentrado de atuação no sentido de salvuardá-los como forma de preservar saberes tradicionais da manifestação cultural:

Saberes e modos de fazer:

- Lutheria dos instrumentos do carimbó: percussão, banjo e flauta artesanal;
- Registro dos repertórios das letras e músicas de carimbó, bem como a confecção de suas partituras/sambladuras, além da instituição de mecanismos de proteção do direito autoral de mestres compositores;
- Repasses de conhecimento através de trocas de saberes, rodas de conversas e rodas cantadas, oficinas, confecção de material com registro de histórias de vida dos mestres de carimbó;
- Apoio às iniciativas de transmissão do carimbó para crianças que considerem os meios tradicionais de transmissão desse saber, envolvendo os mestres locais. A ideia é permitir que as iniciativas existentes se sustentem e ampliem.

Edificações e lugares:

- Criação de espaços para reuniões, debates, ensaios e apresentações dos grupos, podendo também funcionar como museu e biblioteca do carimbó nos municípios de maior incidência da manifestação;

- Fomentar debates que tratem dos procedimentos que levaram ao desaparecimento dos barracões de carimbó a fim de viabilizar possibilidades e alternativas de reconstrução destas edificações ou mesmo elaboração de outras formas de agenciamento do espaço de (re)produção da manifestação;
- Criar canais de diálogo com instituições de meio ambiente para que mestres artesão possam adentrar em áreas de preservação com fins específicos de manutenção da lutheria tradicional (e não industrial) do carimbó.

Celebrações

- Contribuir com a organização de eventos (como os festivais) que contemplem o benefício dos grupos de forma igualitária beneficiando o associativismo e reforçando o sentido do carimbó na festa.

Formas de expressão

- Colaborar com a promoção de seminários e encontros entre compositores, cantores, músicos, instrumentistas e dançarinos que favoreçam o processo de trocas de saberes e repasse de conhecimento.
- Elaboração de ações que instituem o registro do repertório tradicional das danças de carimbó extintas ou em fase de extinção.

No que tange aos conjuntos de carimbó, algumas experiências associativistas tem se mostrado bem mais eficazes quanto ao diálogo com a esfera do poder público. Em geral, os poucos grupos que também são associações culturais juridicamente constituídas, se empenham em realizar seus projetos de maneira individual o que, de certa forma, contribui para ações pontuais com baixos ou quase nenhum retorno para o contexto sociocultural da manifestação.

Mais recentemente, alguns grupos tem procurado um tipo de associativismo que contemple a organização em torno de um único CNPJ (não precisando abrir mão dos seus registros individuais). Neste empreendimento, busca-se uma concentração de esforços que facilite a aprovação de projetos, mas que também, proporcione ações conjuntas na produção, organização e beneficiamento em torno das festas e eventos promovidos pela agremiação dos grupos. Mesmo que ainda em fase inicial de elaboração, este processo já apontou os primeiros

benefícios pelo simples fato de os grupos estarem sentados à mesma mesa para dialogar. Ainda que cada um mantenha seus posicionamentos quanto a tomadas de decisões, tem prevalecido o sentido democrático de participação e aceitação do que decidiu a maioria.

Esta é uma empreitada que merece acompanhamento para que durante o seu processo de amadurecimento se pontue aquilo que realmente pode sugerir um tipo de associativismo qualitativo e representativo dos grupos.

Como primeiro resultado dos principais problemas apontados pela pesquisa para a manutenção e continuidade da prática do carimbó, foi deliberado pela Superintendência do Iphan no Pará o Plano de Salvaguarda para a Flauta Artesanal, instrumento-símbolo de antigos mestres tocadores-artesãos com risco de desaparecimento não só pelo incremento dos grupos com o uso cada vez maior de instrumentos de sopro fabricados industrialmente (saxofone e clarinete principalmente), mas pelo próprio processo de perda destes mestres e seus saberes. A execução desta ação se deu em parceria com o Instituto de Artes do Pará - IAP

Experiência do Plano de Salvaguarda da Flauta Artesanal do Carimbó e outros indicativos

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.

Para tanto, foram desenvolvidas três medidas de salvaguarda: Pesquisa e Registro de Mestres Flautistas, Fala-Memória: Encontro dos Mestres e Aprendizes Flautistas e o Laboratório para Confecção de Flautas Artesanais.

A realização das etapas planejadas estimulou fundamentalmente o protagonismo entre os envolvidos, levando-os a refletir sobre a importância desse legado e a contribuir nesse processo estratégico de manutenção da memória coletiva, refletindo no entusiasmo e valorização dos artistas e seus grupos culturais.

Contudo, em que pese a força reanimadora do projeto, mostrando e documentando a versatilidade, criatividade e potencialidade de mestres e novos aprendizes, observa-se que ainda há um longo caminho a percorrer para que o (re) conhecimento dos saberes tradicionais

represente a afirmação da cidadania pela via articulada das políticas públicas necessárias a uma vida em plenitude.

A importância do carimbó está relacionada à constituição histórica do Estado e a chegada de negros escravos advindos da África no período colonial. O carimbó representa uma das peculiaridades sonoras da Amazônia reproduzida por dezenas de grupos espalhados em vários municípios do Pará. Originalmente, o carimbó tem a flauta artesanal como instrumento-símbolo, porém ela vem sendo substituída gradativamente por outros instrumentos de sopro disponíveis no mercado musical, a exemplo do saxofone e clarinete.

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 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.

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.

Diante do significado da flauta para o carimbó e da fragilidade em que se encontra a transmissão da feitura da flauta artesanal, justificou-se a medida de salvaguarda, com vistas ao

prosseguimento de práticas culturais tradicionais. A ação de salvaguarda da flauta artesanal de carimbó foi proposta como estratégia de apreensão e disseminação de conhecimentos sobre o universo da cultura musical material e imaterial presentes no universo do carimbó, visando o apoio à continuidade e à promoção da memória dos saberes e fazeres tradicionais.

a) Estratégia de ação

O IAP foi responsável pela produção e execução das etapas da ação com a cessão de técnicos especializados na área de artes e produção e direção audiovisual, cuja experiência facilitou a implementação do projeto, bem como a divulgação da ação na mídia, por meio de sua assessoria de imprensa, a elaboração do projeto gráfico do material de divulgação e a cessão da câmera filmadora utilizada para o registro audiovisual.

O Iphan foi responsável pelo acompanhamento e fiscalização da execução, bem como arcou com os custos para a contratação de serviços complementares, disponibilização de diárias e aquisição de materiais necessários para a realização da ação.

A Campanha Carimbó Patrimônio Cultural, devido à ampla articulação junto aos grupos de Carimbó, participou da mobilização junto aos mestres a fim de auxiliar no processo inicial de contato.

b) Objetivos

- Criar condições para viabilizar a ação de salvaguarda do modo de fazer a flauta artesanal do carimbó, por meio de atividades que facilitem a interação, a troca e a transmissão de conhecimento entre mestres flautistas e aprendizes oriundos da microrregião do salgado paraense.
- Realizar registro audiovisual, fotográfico e escrito sobre o modo de fazer e tocar a flauta artesanal do Carimbó, a partir da interação com os mestres artesãos e os músicos flautistas da região do Salgado Paraense, no contexto de sua realização e durante as demais atividades programadas.
- Realizar, em Belém, o encontro de mestres flautistas e aprendizes com alunos de música, músicos e interessados na especificidade e versatilidade da flauta artesanal, bem como dar visibilidade a esse bem e a seus produtores para a sociedade.

- Realizar em Marudá, distrito de Marapanim, um laboratório para confecção de flautas artesanais possibilitando a transmissão de saberes relacionados à feitura desse instrumento característico dos conjuntos de carimbó tradicionais, voltado para aprendizes de todos os municípios de Salgado Paraense.

c) Etapas realizadas

Pesquisa e Registro de Mestres Flautistas de Carimbó

Durante a etapa de pré-produção foram realizadas visitas às casas dos mestres tocadores e fazedores tradicionais de flautas artesanais do carimbó, nas localidades onde vivem, a fim de sensibilizá-los e motivá-los a participar do projeto de pesquisa e registro audiovisual que objetivou documentar a criação, a produção e a execução da arte e do ofício da flauta artesanal.

Durante oito dias, um técnico do IAP e um representante da Campanha do Carimbó, percorreram nove municípios, nos quais oito mestres e cinco aprendizes demonstraram afinidade com este instrumento e expressaram disponibilidade e consentimento para receber a equipe de pesquisa. Nesse momento, foram identificados os possíveis locais para gravação, as necessidades de adequação de espaços, foram levantados os dados pessoais de mestres e grupos e foram agendados os retornos aos municípios. Cabe ressaltar que os grupos de carimbó e as comunidades locais foram bastante acessíveis para a viabilização do trabalho.

De nove mestres previamente relacionados para contratação, um destes veio a falecer às vésperas da visita, o Mestre Graciliano Tolentino Leal, de São Caetano de Odiveas, o que demonstra a preocupação e a necessidade de celeridade nas ações de salvaguarda.

No retorno da equipe para o desenvolvimento da pesquisa e do registro propriamente dito, os locais previamente estabelecidos foram revisitados, os quais em sua maioria foram indicados pelos próprios mestres e aprendizes, considerando diversos aspectos, como a facilidade em reunir os seus integrantes músicos, dançarinos, produtores, organizadores e colaboradores dos conjuntos artístico-regionais, comunidades, paisagens e/ou cenários expressivos e característicos do lugar de preferência do grupo ou artista.

Nessa fase da ação, outros profissionais com especialidades distintas e complementares juntaram-se à equipe, a qual passou a ser constituída da seguinte maneira: um pesquisador em

música com especialidade e experiência no estudo da flauta, uma diretora de audiovisual, um câmera, um técnico de captação de som direto e um produtor cultural (que também foi o coordenador da ação pelo IAP).

A equipe buscou compreender o universo simbólico dos mestres envolvidos no projeto em relação ao processo de apreensão da arte e ofício da flauta, baseada em suas vivências cotidianas, mantendo contato com suas formas de sobrevivência, seu fazer musical, os diferentes processos de confecção da flauta artesanal, a materialidade utilizada nessa feitura, seus métodos específicos de criação artística, bem como, o desempenho dos flautistas em apresentações com grupos de carimbó. Suas narrativas significativas desvelaram seu amor pela vida e pela música, os encantos e desencantos dessa tradição.

A equipe valeu-se da pesquisa e do registro expressos em vasta documentação audiovisual e escrita do modo tradicional de fazer e tocar a flauta artesanal do carimbó, possível pela gentileza e receptividade dos artistas que permitiram o acesso às suas casas e à partilha de suas histórias de vida, possibilitando a divulgação de seus depoimentos e imagens com a grandeza de mestres.



Figura 31 Mestre Meletino e Gilson Douglas – Marapanim
Foto: Walter Figueiredo



Figura 32 Gravação com Mestre Melentino e aprendiz
Foto: Walter Figueiredo



Figura 33 Mestre Geraldinho - Curuçá
Foto: Walter Figueiredo



Figura 34 Gravação com Mestre Geraldinho – Curuçá
Foto: Walter Figueiredo



Figura 35 Mestre Santiago se apresenta com o Grupo Unidos de Maracanã
Foto: Walter Figueiredo



Figura 36 Mestre Lourival – Salinas
Foto: Walter Figueiredo



Figura 37 Gravação com Mestre Lourival – Salinas
Foto: Walter Figueiredo

Fala-Memória: Encontro de Mestres Flautista do Carimbó

Essa segunda etapa da ação ocorreu em Belém, no Instituto de Artes do Pará, nos dias 19 e 20 de outubro de 2010, quando foi realizado o encontro de sete mestres e cinco aprendizes flautistas que haviam participado do processo de registro e documentação em seus municípios. Apenas um dos mestres contatados que participou da etapa do registro não participou desse encontro, o mestre *Geraldo Neves Vieira*, de Curuçá, pois alegou, no momento do embarque a Belém, que não viajaria mais porque morava sozinho e não poderia deixar o seu lar sem ninguém. Esta foi uma ausência bastante sentida no encontro, por se tratar de um dos sustentáculos da cultura do carimbó. Ele que conviveu com vários baluartes históricos do carimbó, a exemplo de mestre Lucindo.

O encontro propiciou conhecimento interpessoal, interação e troca de informações e habilidades artísticas, bem como, oportunidade de promoção, difusão e intercâmbio da expressão artística com a sociedade interessada.

Na manhã do primeiro dia, aconteceu uma roda de conversa entre os mestres, com a participação de representantes do Iphan, IAP e Campanha do Carimbó, onde eles puderam estreitar laços de amizade e solidariedade, rememorar experiências passadas e visualizar perspectivas futuras. A partir dos diálogos, foi produzido um documento poético-cultural, intitulado “Memorial da Flauta Artesanal pelos Mestres da Cultura Popular” (anexo). Este foi um dos momentos mais significativos e simbólicos e que lavrou a união entre eles. À tarde, houve uma comunicação dos mestres e aprendizes com cerca de 50 (cinquenta) alunos e professores de escolas de música, artistas, pesquisadores e folcloristas que buscaram compreender o valor e o respeito dessa arte-oral tradicional.



Figura 38 Fala – Memória 1
Foto: Walter Figueiredo



Figura 39 Fala – Memória 2
Foto: Walter Figueiredo



Figura 40 Mestre Bené se apresenta no Fala – Memória
Foto: Walter Figueiredo



Figura 41 Gilson Douglas se apresenta no Fala – Memória
Foto: Walter Figueiredo



Figura 42 Ailton se apresenta no Fala – Memória
Foto: Walter Figueiredo



Figura 43 Todos se apresentam no Fala – Memória
Foto: Walter Figueiredo

No dia seguinte pela manhã, houve uma vivência-ensaio entre os mestres e os músicos do Grupo de Carimbó Sancari, de Belém, como forma de intercâmbio cultural, e que também serviu de base para auxiliá-los e acompanhá-los na Roda de Carimbó, que aconteceu nessa noite. Já à noite, o encerramento do encontro reuniu cerca de duzentas pessoas. Mestres e aprendizes procederam à leitura pública do Memorial da Flauta e em seguida se apresentaram à plateia, um a um, dizendo quem eles eram, de onde vinham, falavam de suas histórias com flauta e tocavam, sensibilizando de várias maneiras o público presente. Soprando com maestria este instrumento delicado e dileto. De acordo com seus relatos, o sentimento perpassado na noite em questão foi de felicidade e valorização.

Laboratório para Confeção de Flautas Artesanais

Durante os dias 09 a 12 de novembro de 2010, em Marudá, distrito de Marapanim, foi promovido o laboratório de confecção de flautas artesanais, cujo objetivo foi transmitir o modo de fazer sob a orientação dos mestres detentores dos conhecimentos.

Participaram 25 (vinte e cinco) aprendizes oriundos da região do salgado paraense (municípios de Maracanã, Salinópolis, São João de Pirabas, Santarém Novo, Marapanim, Curuçá e São João da Ponta). O laboratório contou com uma representatividade expressiva de municípios da região - de um universo de onze municípios pesquisados pelo INRC/Carimbó/Salgado Paraense (2009), estiveram presentes representantes de sete cidades -, envolvendo diversos jovens e lideranças artísticas de diferentes grupos de carimbó.

A ação esteve sob a batuta e a orientação de Mestre Lourival Monteiro, de Salinópolis, e Mestre Marinho Ferreira das Neves, de Marudá / Marapanim, dois exímios tocadores e fazedores de flautas artesanais. A escolha dos mestres se deu a partir da convivência com diversos mestres durante a primeira fase da ação, quando os dois se destacaram pela atuação e pelo reconhecimento da comunidade como detentores de notório saber na fabricação e execução da flauta artesanal. Mestre Lourival repassou aos participantes o processo de confecção de flautas feitas a partir de resíduos vegetais, utilizando o bambu e a imbaúba, e Mestre Marinho a produção de flautas de tubo de PVC.

Além da transmissão do modo de fazer e tocar a flauta, este último de forma mais superficial, diariamente houve uma roda de conversa em que se abordou os seguintes assuntos:

a presença da flauta artesanal no carimbó e sua diversidade natural e cultural; a confecção de flautas; matérias primas: extração e preservação ambiental; as relações entre formas e sonoridades; produção: técnicas, ferramentas e cuidados; acabamento e conservação; memória, economia criativa e organização social; apresentação institucional do Iphan acerca das políticas públicas voltadas ao patrimônio imaterial, notadamente o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e a trajetória do INRC/Carimbó.



Figura 44 Participantes do laboratório
Foto: Walter Figueiredo



Figura 45 Mestre Lourival ensina a fazer a flauta de imbaúba.
Foto: Walter Figueiredo



Figura 46 Fabricação da flauta de imbaúba
Foto: Walter Figueiredo



Figura 47 Mestre Marinho ensina a fazer a flauta de PVC
Foto: Walter Figueiredo



Figura 48 Encerramento do laboratório
Foto: Walter Figueiredo



Figura 49 Exposição das flautas fabricadas
Foto: Walter Figueiredo

No encerramento do trabalho – quando estiveram presentes representantes da Campanha do Carimbó, Secretário(a)s Municipais de Cultura, Diretores de Culturas dos municípios de Marapanim, São João de Pirabas e Curuçá, representante da Fundação Carlos Gomes, IAP e Iphan – foi realizada uma exposição de uma diversidade de protótipos de formas e estrutura de flautas artesanais com preciso acabamento e afinação sonora fabricadas pelos participantes. As flautas produzidas pelos aprendizes foram levadas como lembranças exemplares do seu próprio trabalho. Também foram apresentadas, pela responsável técnica do Iphan, questões relativas às políticas de salvaguarda; foi realizada a avaliação da ação, bem como a entrega de certificados. Como nas outras etapas, houve o momento festivo, no qual uma orquestra de flauta formada espontaneamente se apresentou com maestria e simpatia perante o público.

A etapa superou as expectativas iniciais, alcançando resultados importantes medidos principalmente pelo grau de satisfação evidenciado pelos aprendizes em função do empenho dos mestres no repasse de seus ensinamentos, demonstrando apurada sensibilidade estética, concentração e paciência na orientação de suas práticas tradicionais, talvez remontando a maneira como eles também recebessem os seus aprendizados dos mais antigos, sustentados na humildade e na consideração. Discípulos-mestres na criação, reinvenção e continuação da arte flauta em seus grupos e comunidades.

d) Resultados

- 1.1. Modo de fazer e tocar a flauta artesanal do Carimbó documentado em meio audiovisual e escrito;
- 1.2. Intercâmbio de experiências entre mestres, aprendizes, músicos e artesãos da microrregião do Salgado Paraense;
- 1.3. Flauta artesanal do Carimbó valorizada;
- 1.4. Saber associado às técnicas de execução e à confecção do instrumento repassado a aprendizes;
- 1.5. Laboratório de prática e criação do instrumento com os mestres, realizadas;
- 1.8. Diretrizes para ação de transmissão do modo de tocar a flauta artesanal estabelecida.

e) Avaliação e recomendações

O encontro entre os mestres do carimbó representou o encontro com um universo simbólico, rico e diversificado, que ensina a arte da vida, cujo repasse se dá na convivência, de forma oral, não passa por lições. Baseia-se, com frequência, na imitação do adulto pela criança. Muitos tocadores não sabem precisar exatamente quando e como aprenderam sua arte. São autodidatas. Referem-se à tradição musical como continuação da família, de sua identidade, do convívio com os mais velhos. Uma real imersão a ancestralidade.

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, serígrafos, 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.



Figura 50 Mestre Tomás em sua residência
Foto: Walter Figueiredo



Figura 51 Residência de Mestre Marinho
Foto: Walter Figueiredo



Figura 52 Mestre Geraldinho em sua residência
Foto: Walter Figueiredo



Figura 53 Residência de Mestre Manduca

Foto: Walter Figueiredo

A convivência junto a mestres e praticantes da flauta artesanal do carimbó possibilitou o conhecimento das necessidades e dificuldades na prática e na transmissão deste saber. Conforme mencionado acima, a situação social dos envolvidos reflete a sociedade em seu entorno. São pessoas que vivem de forma simples e que muitas vezes passam por necessidades básicas. Relatam a falta de apoio dos poderes públicos, notadamente dos municipais, a desvalorização da cultura popular pela sociedade, o desinteresse dos mais jovens e o uso político pela manifestação, entres outras coisas.

O desenvolvimento desse projeto possibilitou a elevação da autoestima e o empoderamento dos artistas praticantes, por meio do reconhecimento e valorização do seu trabalho. Diante da ameaça de desaparecimento do instrumento, os participantes se apropriam desse saber e sentem-se estimulados a reproduzir essa prática em seus grupos de carimbó e comunidades.

Houve ainda, no decorrer das etapas do trabalho, uma movimentação interessante em diversos municípios pela circulação e mobilização desses artistas nas suas cidades em função

da participação no projeto. Inclusive alguns mestres foram convidados a participar de outros eventos culturais realizados em Belém para falarem sobre a flauta artesanal.

Portanto, a ação de salvaguarda teve o mérito de estimular a troca de experiências e incitar tanto os mestres quanto os mais jovens a valorizar, participar e difundir o carimbó. Entre as demandas surgidas ao longo de sua execução estão a realização de oficinas de confecção de outros instrumentos relacionados ao carimbó, como banjo, curimbó e onça; realização de oficinas que ensinem a tocar a flauta, bem como os outros instrumentos utilizados nas apresentações; realização de ações que promovam o intercâmbio entre os grupos de carimbó; ajuda na processo de organização jurídica dos grupos; implementação de bolsas para os mestres e grupos detentores dos saberes referentes ao carimbó.

O processo de registro e pesquisa gerou cerca de 34 horas de gravação em vídeo que demonstram o cotidiano e a história de vida dos mestres, o local onde vivem, a feitura da flauta artesanal e uma apresentação com grupos de carimbó dos quais participam. Também originou um relatório de pesquisa que documenta a origem da flauta e sua utilização nos contextos culturais, as particularidades no ambiente musical do carimbó, formatos ou modelos, as sonoridades provenientes no modo de tocar, os materiais empregados na confecção das flautas; a construção e execução das flautas produzidas pelos artesões músicos, apontando as principais características de cada flauta^{xiv}.

Diante do material acumulado e das demandas recebidas, recomendamos como continuidade do processo de salvaguarda do carimbó a edição de um ou mais vídeos a partir do conteúdo registrado visando possibilidades de valorização e difusão do bem; o apoio a ações existentes, a exemplo dos festivais de carimbó, relatados como momentos de troca de experiência; a continuação do processo de valorização da flauta por meio de um projeto de curto e médio prazo de ensino do tocar, em articulação com outras instâncias governamentais e organizações da sociedade civil; a constante tentativa de interlocução com os poderes estadual e municipais a fim de trazê-los para discussão e atuação junto aos praticantes do carimbó.

É importante ressaltar que a manutenção de parcerias entre os entes federativos e a sociedade assegura a continuidade de ações desse porte, agregando projetos mais arrojados e duradouros, como espaços de escola-oficina sugeridos, potencializando os mestres e os aprendizes treinados para dar continuidade ao trabalho.

FALA MEMÓRIA - Encontro de Mestres e Aprendizes Flautistas do Carimbó

Memorial da Flauta Artesanal pelos Mestres da Cultura Popular

(por Walter Freitas)

Nós,

Que somos agricultores, trabalhamos na lavoura;

Que tivemos várias profissões: de tirar caranguejo, de pescar e de música;

Que somos músicos flautistas e fabricantes de nossos instrumentos;

Que achamos bonita a música e resolvemos aprender;

Que fizemos flautas de braço de mamão e de embaúba e começamos a soprar sozinhos;

Nós,

Que aprendemos de nós mesmos;

Que tivemos nossos primeiros contatos com a flauta ainda crianças, aos 7, 11, 12 anos;

Que tocamos flauta de chave, violão, banjo, teclado;

Que cantamos e compomos;

Que aprendemos sozinhos a tocar a flauta, de orelhada, imitando o mestre;

Que guardamos a escala que nossos pais fizeram para nós;

Nós,

Que ouvimos falar de carimbó como coisa pra velho;

Que fazíamos gaitinha e fomos soprando, até fazer uma de cano de torneira de água;

Nós,

Que nos esforçamos, que tocamos muita música, que tocamos bem:

Que sabemos como tudo vai se acabando com o tempo;

Que temos afinações diferentes, cada um a sua, mas que chegam a ser quase a mesma coisa;

Que passamos uns três ou quatro dias afinando pra cada nota ficar certinha;

Que não somos mestres, mas soprados nossos instrumentos e estamos aqui por respeito de nosso saber, porque se não soubéssemos ninguém nos procurava;

Que, vendo as dificuldades de encontrar flautistas, procuramos aprender;

Nós,

Que tocamos em festas de padroeiros, clubes, aniversários, que fazemos abertura de shows e tocamos na praia, nos hotéis grandes, nos interiores de outros municípios;

Nós que vemos as pessoas perguntarem pela flauta, que vemos o pessoal recusar o carimbó sem ela, perguntando: Cadê a flauta, poxa, que é de raiz...?

Afirmamos a necessidade de ensinar nosso conhecimento aos aprendizes;

A certeza de que o carimbó está no nosso sangue, de que é nossa cultura, de que é nossa raiz;

A certeza de que pode até acabar em alguns lugares, mas sempre vai ter alguém para dar continuidade;

A certeza de que podemos pensar num cenário não só regional, mas nacional e fora do Brasil para o carimbó;

A certeza de que é necessário levantar essa bandeira; afirmar na dança de carimbó; de que é preciso dar esse brilho;

De que cada um tem sua máquina de trabalho, que é o grupo de carimbó;

De que é preciso realizar festivais e encontros, para conhecer mais gente e ver outros estilos de flautistas tocando;

A certeza de que o carimbó deve ser reconhecido como patrimônio cultural brasileiro;

Porque o carimbó parece que é uma música fácil de tocar, mas não é;

Porque o carimbó foi à dança a qual Deus aderiu;

E afirmamos a certeza de que o carimbó deve ser reconhecido como patrimônio cultural brasileiro.

Belém, 20 de outubro de 2010, Instituto de Artes do Pará.

Assinam os Mestres e Aprendizes Flautistas de Carimbó da Região do Salgado Paraense:

Mestres

Benedito Silva,
Vigia de Nazaré

Lourival Monteiro,
Salinópolis

Manoel Ferreira da Silva Filho,
Colares

Marinho Ferreira das Neves,
Marapanim

Meletino Ferreira da Silva,
Marapanim

Santiago Lopes da Silva,
Maracanã

Tomaz Pinheiro,
São João de Pirabas

Aprendizes

Ailton Nascimento Santana,
Salinópolis

Elvis Carlos Oliveira Monteiro,
Marapanim

Gilson Douglas Gomes da Silva,
Marapanim

Marcelo Sidney dos Reis Costa,
Maracanã

**Marcos Júnior Vasconcelos da
Silva,** Colares

EM ANÁLISE

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, Leonardo. Música e descolonização. Lisboa: editorial caminho, 1989
- ALMEIDA, Wilkler. Taupará. Vigia de Nazaré: Edição do Autor, 2005.
- ALVARENGA, O. A influência negra na música brasileira: fatos conhecidos. São Paulo: Boletim Latino Americano de Música, 1946. Vol 6
- BASTOS, R. As três margens do rio: travessias, memórias e histórias do Bairro Alto de Curuçá-Pa. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2010.
- BEZERRA NETO, J. M. Cabanagem a revolução do Pará. In: FILHO, A. A.; JÚNIOR, J. A.; e NETO, J. M. B. Pontos de história da Amazônia. Belém: Paka-Tatu, 2001.
- CANTÃO, J. F. A Presença da Clarineta na Dança do Carimbó – Marapanim/PA. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- CARDOSO, B. Salinópolis: a cidade mais querida do Pará. Salinópolis: Edição do autor, 2001.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. Identidade, etnia e estrutura social. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.
- CARNEIRO, E. A Conquista da Amazônia. Rio de Janeiro: Ministério da Viação e Obras Públicas, 1956.
- CASCUDO, L. C. Dicionário do Folclore Brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1993.
- CASTRO, E. S. O Carimbó e seus principais representantes. Belém, Universidade do Estado do Pará, 1999.
- CHERMONT DE MIRANDA, V. Glossário paraense, ou, Collecção de vocabulos peculiares á Amazônia e especialmente á ilha de Marajó. Belém: Livraria Maranhense, 1906.
- CONCEIÇÃO, A. A. Marapanim – Reconstituição Histórica, Mística e Chistosa. [S.l.]: [s.n.], 1995.
- COSTA, T. L. Universidade Federal do Pará. Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960-1970). 2008. 241 f. : Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Especialização em História Social da Amazônia, Belém, 2008.
- CUNHA, P. de T. M. Curuçá no passado, Curuçá no presente: história do município de Curuçá. Belém, Edição do autor, 2007. 2ª ed.
- FIGUEIREDO, A. M.. "Os Reis da Mina: A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Pará do Século XVII ao XIX". In: Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Serie Antropologia. 9 (1).Belém: MPEG, 1994.

- FIGUEIREDO, S. L. Ecoturismo, festas e rituais na Amazônia. Belém: NAEA/UFGPA, 1999.
- FILHO, Claver. Waldemar Henrique – o canto da Amazônia. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE, 1978.
- FURTADO, Lourdes Gonsalves. Curralistas e redeiros de Marudá: pescadores do litoral do Pará. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1987.
- GUERREIRO DO AMARAL, P. M. O carimbó de Belém, entre a tradição e a modernidade. 2003. 124f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.
- JASTES, É. R. M. Zimba: espetacularidade gestual dos dançarinos de carimbó na Amazônia. Ano de obtenção: 2012. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Salvador.
- LEAL, L. A. P. As composições do Uirapuru: experiências do cotidiano expressas em letras do Conjunto de Carimbó de Verequete. Belém, 1999. (Monografia de Especialização em Teoria Antropológica. Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará). p.05.
- Lima, A. F. de. Caiu do céu, saiu do mar: o caribe e a invenção da música paraense. PPGCS/UFGPA. Tese de doutorado. 224 p. 2013
- LOUREIRO, V. R., “et alii”. Inventário cultural e turístico da micro-região do Salgado. Belém, Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Estado do Pará, 1979.
- LOUREIRO, V. R.; LOUREIRO, J. J. P. (1987). Inventário Cultural e Turístico do Médio Amazonas Paraense. 2 ed. Belém: Instituto do Desenvolvimento Econômico-Social do Pará.
- LOUREIRO, J. J. P. Cultura Amazônica: uma poética do imaginário. I. Belém: Cejup. 1995.
- MACIEL, A. F. de A. Carimbó um canto caboclo. Campinas: Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 1983. (Dissertação de Mestrado em Linguística) 198 f.
- MAUÉS, R. H. “Os Encantados e a Pajelança cabocla”. In: Padres, Pajés, Santos e Festas: Catolicismo Popular e Controle Eclesiástico: Um Estudo Antropológico numa Área do Interior da Amazônia. Belém: Cejup, 1995
- MAUSS, M. Ensaio Sobre a Dádiva. Mauss. Pt. Edições 70, 2008.
- MENEZES, B. Obras Completas de Bruno de Menezes: Folclore. Vol. 2. Belém: Secretaria Estadual de Cultura/ Conselho Estadual de Cultura, 1993. 3. v. (Lendo o Pará;14)
- MIRANDA, V. C. Glossário Paraense: coleção de vocábulos peculiares à amazônia e especialmente à Ilha do Marajó. Belém: Editora da UFGPA, 1968. p. 20 (Coleção Amazônica – Série Ferreira Pena). 98p.
- MONTEIRO, V. P. *Tambores da Floresta: Tradição e Identidade no Carimbó Praieiro de Salinópolis, no Estado do Pará*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2010.

NUNES, P. Sairé e Marabaixo: Tradições da Amazônica. Contribuições o Primeiro Encontro Brasileiro de Folclore, 1951.

OLIVEIRA, A. Ritmos e Cantares. Belém: SECULT, 2000.

OTTO, R. O Sagrado: um estudo do elemento não-racional na idéia do divino e a sua relação com o racional. (tradução: Prócoro Velasquez Filho). São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 1985.

PALHETA, A. Sal, Salinas, Salinópolis. Belém, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

PALHETA, A. Vigia; Ainda Ontem. [Vigia]: [s.n.], [198-?]

PEREQUINO JÚNIOR, J. Pussanga: episódios e paisagens da Amazônia. Rio de Janeiro: Typ. Hispano Americana, 1930. 2. Ed

QUARESMA, H. D. A. B. O Desencanto da Princesa – Pescadores Tradicionais e Turismo na Área de Proteção Ambiental de Algodual/Maiandeuá. 2000. Dissertação (Mestrado), Universidade do Federal do Pará, Belém. 2000.

RODRIGUES, C. I. Caboclos na Amazônia: Identidade na Diferença. Mimeo, UFPE/2002.

SALLES, V. A Música e o tempo no Grão-Pará. 1ª Ed. Conselho Estadual de Cultura. Belém/Pará: 1980

_____, V. Sociedades de Euterpe. Brasília: edição do autor, 1985.

_____, V. Música e Músicos no Pará. 2ª edição do autor, 2002, il. Mús. tot. 431p.

_____, V. Vocabulário Crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico. Belém: IAP, Programa Raízes, 2003.

_____, V. A Folga do Negro. In O negro na Formação da Sociedade Paraense. Belém: Paka-Tatu, 2004. p.215

_____, V. O negro no Pará: sob o regime da escravidão. Belém/ Pará: IAP, Programa Raízes, 2005.

SANTOS, Marta Georgia de Souza. Festa na Fronteira: Brasil/Guiana Francesa. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.

SILVA, D. S. B. Os Tambores da Esperança; Um estudo sobre cultura, religião, simbolismo e ritual na festa de São Benedito da cidade de Bragança. Belém: Falangola, 1997.

SOEIRO, F. S. Zimba. Vigia: [s.n.], [197-?]

SOEIRO, J. I. F. O berço do carimbó e a lógica. Trabalho inédito.

VIANA, L. O Idioma da Mestiçagem: as irmandades de pardos na América Portuguesa. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

Publicações seriadas

AMARAL, A. J. P.; CORDEIRO, R. P. Entre homens e mulheres, escravizados e libertos, campo e cidade – eis as tias “negras” do carimbó na fronteira do saber na cidade de Vigia-PA. Cadernos do CEOM – ano 25, n. 37 – Fronteiras.

BLANCO, S. M. R. O Carimbó em Algodual e seus Aspectos Sócio-Gráficos. In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 2004. Disponível: <<http://www.hist.puc.cl>. Acesso em 12 de abr. 2008>

BORDALLO DA SILVA, A. Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina – 76. est. Julho 1959. In Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Antropologia nº1-20-1957-1964.

BRASIL, Comissão Nacional de Folclore, vários autores. Documento Final da Carta do Folclore Brasileiro - VIII Congresso Brasileiro de Folclore - Salvador, 1995

CASTRO, J. A. Carimbó, Zimba, Curimbó: uma evolução cadenciada/ Mestre Lucindo/ Grupos de Carimbó de Marapanim (PA). Disponível em: <<http://www.bregapop.com>>. Acesso em 14 mar. 2009

CHAGAS JUNIOR, E. M.; RODRIGUES, C. I. Entre carimbozeiros: contribuições para uma compreensão das redes sociais a partir de uma manifestação cultural do interior do Pará. Anais do 3º Encontro da Região Norte da Sociedade Brasileira de Sociologia: Amazônia e Sociologia: fronteiras do século XXI. Manaus, 26, 27 e 28 de setembro de 2012.

CHAGAS JUNIOR, E. M.; LIMA, A. F. Da “origem” à “perda”: o jogo identitário do carimbó. Patrimônio cultural na Amazônia: inventários e intervenções / Luciana Gonçalves de Carvalho (Org.). – Santarém: UFOPA, 2013. 173 p.

COSTA, T. L. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. Artcultura, Uberlândia, v. 12, p. 61-81, jan.-jun. 2010.

CUNHA, Manoel Alexandre Ferreira da. A cultura popular no Pará: da repressão a símbolo de identidade. Anais do II Congresso de Antropólogos Norte/Nordeste. Recife. UFPE/CNPQ. 1991, pp.187-192.

GABBAY, M. M. A cultura marajoara: autenticidade em (des)construção. Ciberlegenda (UFF. Online), v. 21, p. 1-15, 2009.

_____, M. M. Representações sobre o carimbó: tradição x modernidade. In: Intercom Norte, 2010, Rio Branco. Anais da Intercom Norte 2010. Rio Branco: UFAC, 2010. v. 1. p. 1-15.

_____, M. M. . Terra de caboclo: carimbó, comunicação, cidadania e formação crítica. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2010, Caxias do Sul - RS. Anais do ... Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2010. v. 1. p. 1-15.

_____, M. M. Canção Popular como Processo Comunicacional: aproximações preliminares a partir do cotidiano marajoara. Logos (UERJ. Impresso), v. 18, p. 1-9, 2011.

_____, M. M. Carimbó: popular music from the Amazon between traditon and the contemporary scenes. In: International Association for Media and Communication Research, 2011, Istambul. IAMCR 2011. Istambul: Kadir Has University, 2011. v. 1. p. 1-13.

_____, M. M. O carimbó do Marajó: entrecruzamentos de comunicação, ritual, memória e performance. In: Performa, 2011, Aveiro, Portugal. Performa '11: encontros de investigação em performance. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2011. v. 1.

_____, M. M. Tem Batuque no Terreiro: aproximações entre carimbó e comunicação. Revista Ensaio Geral, v. 2, p. 1-17, 2012.

_____, M. M. Manejo da "autenticidade" rumo a formação de uma cena alternativa para o carimbó do Pará. In: XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación, 2012, Montevideo. Anais do XI Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación. Montevideo: Universidad de la Republica, 2012. v. 1. p. 1-10.

GUERREIRO DO AMARAL, P. M. “O Carimbó de Belém: música e dança popular paraense, da cheia à vazante da maré”. In: II JORNADA DE PESQUISA – PÓS-GRADUAÇÃO – IA-UNESP. São Paulo, 11 de novembro de 2000. pp. 12-13.

_____, P. M. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. In: VIEIRA, Lia Braga (org). Pesquisa em música e suas interfaces. Belém: EDEUPA, 2005, p. 68-84. Disponível: <http://www.overmundo.com.br>. Acesso em 12 de abr. 2008.

MONTEIRO, V. P. Tambores da floresta: O estudo da performance do tambor carimbó no carimbó da Salinópolis, no Estado do Pará. Anais do II SIMPOM – Simpósio de Graduação em Música. 2012.

PARREIRA, L. M. R. O Carimbó na Visão de Ernst Mahle: Absorção de Melodias e Ritmos Folclóricos em uma Peça de Concerto. Revista Musicahodie. vol4 n.2.UFG. Disponível em: <<http://www.musicahodie.mus.br>>. Acesso em: 26 abr. 2009.

PENICHE, Laurenir. Verequete: o som dos tambores – s.n., 2006. 75 p.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. “Maestro Adelermo Matos: música na Mata”. FUMBEL, 2001.

SALLES, V.; SALLES, M. I. Carimbó: Trabalho e lazer do Caboclo. Revista Brasileira de Folclore. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, p. 257-282, 9 (25), set./dez. 1969.

TUPINAMBÁ, P. Mosaico folclórico. Belém, Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1969. p. 35.

Discografia

ALENCAR, Agnaldo. Carimbó. São Paulo: Sonata, 1972. 1 disco sonoro, estéreo 17,5 cm. Arranjo e regência de Hector Lagna Fietra 3020018. CGC. 61432753.

BANDA CANECÃO. Carimbó e Sirimbó;, S.L: Phonogran, 1975. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. Arr. de Peruccio. 2494555. CGC. 33.177.411/0003 78.

CARIMBÓ DE MARAPANIM. Belém: SECULT/PA. 1 CD. Música e o Pará v. 3

CONJUNTO DE CARIMBÓ CANARINHO DE MARAPANIM. Isto que é Carimbó. Belém: Rauland/Premier, 1974. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo 30 cm. Composições de Lucindo Rabelo da Costa..307.3226. CGC 61.432.753.

CONJUNTO DE CARIMBÓ FLOR DO MANGUE. Conjunto de Carimbó Flor do Mangue. (Ao Vivo). Marapanim: (independente), [2008?]. Apoio: Stúdio MP4, Art-Fotos e Casa Holanda.

CONJUNTO DE CARIMBÓ RAÍZES DA TERRA. Conjunto de Carimbó Raízes da Terra. Marapanim: (independente), [200-?]. Apoio: Prefeitura Municipal de Marapanim e AMATUR.

CONJUNTO ELY FARIAS. Carimbó. Belém: Escorpião, [197-?]. 1 disco sonoro

CONJUNTO FOLCLÓRICO PARAMAÚ Carimbó. São Paulo: Continental, 1975.1. Disco sonoro 33 1/3 rpm, estéreo. 30 cm. 1.04.405.112. CGC. 61.186.300/001.

CONJUNTO IRAPURU DO VEREQUETE. Carimbó. São Paulo: Spot, S.D. 1 disco sonoro (34,93 min) 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. SP – 3015. CGC. 61.160.842/001.

CONJUNTO ORLANDO PEREIRA. Carimbó. São Paulo: Continental, 1973. 1 disco sonoro 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. RLP 101. PSP – LP 2577. CGC 81.186.300/001.

CONJUNTO PARAENSE DE CARIMBÓ. Carimbo, Lundum, Síria. Folclore sensação. São Paulo: RCA, 1976. Disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. 107.0241. CGC. 01.126.074/0002-44.

CUPIJÓ. O Melhor de Mestre Cupijó, Cultura Laser da Amazônia, NH 2245. 1 CD.

GRUPO CANARINHO; MESTRE PACAL. Chupa, Chupa. Belém/Colares: (independente), [200-]. Apoio: Rádio Rosário, TV e Rádio Cultura.

GRUPO DA PESADA. Explosão do Carimbó. São Paulo: Continental, 1975. 1 disco sonoro. 33 1/3 rpm, estéreo. 30 cm. 107405.050. CGC 61.186.300/001.

MESTRE CUIPIJÓ E SEU RITMO. São Paulo: Continental, 1975. 1 disco sonoro, 33 rpm, estéreo. 30 cm. 1.07.405.029. CGC 61.186.300/001.

MESTRE CUIPIJÓ. Dance o Siririá: mestre Cupijó e seu ritmo. Recife: Rozemblit, S.D. 1 Disco sonoro, 33 rpm, estéreo. 30 cm. SCLP 7006. CGC. 10.823.003.

MESTRE LUCINDO; Conjunto Canarinho de Marapanim. Isto é Carimbó!! O Carimbó autêntico gravado em Belém do Pará. Belém, RAULAND (Nº 307.3226), 1974. 1cassete son.

O FOLCLORE DA AMAZÔNIA; Carimbó Belém: Amzon Recori, S.D. 1 Disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. SLP – 1001. CGC. 61.160842/001.

OS BAMBUCAS. No calor do Carimbó. São Bernardo do Campo: Odeon, 1975. 1disco sonoro, 33 rpm, estéreo, 30 cm. 1.30233. CGC 81.186.300/001.

PEREIRA, Orlando. As 14 mais do Carimbó. Rio de Janeiro: Tapeçar/Gravasom, [S.D.]. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. TC.42. CGC-33.631.433/001.

PINDUCA E BANDA. Carimbó e sirimbó do Pinduca. s.l., Beverly Som e Eletrônica LTDA (AMCLP – 5194), 1973. 1cassete son.

PINDUCA E BANDA. Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca. v.2. s.l., Beverly Som e Eletrônica LTDA (AMCLP – 5227), 1974. 1 cassete son.

PINDUCA. No embalo do carimbó e sirimbó: o rei do carimbó, v.5. São Paulo: Copacabana, 1976. 1disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. COELP. 41042. CGC. 160.342.0001.03.

PINDUCA. Carimbó e sirimbó de Pinduca, Beverly – som e eletrônica LTDA, 1973. N. AMC 5194. 1 LP.

PINDUCA. Carimbó e sirimbó do Pinduca. São Paulo: Beverly, 1973. 1 Disco sonoro, 33 1/3 Rpm, estéreo. 30 cm. AMCLP. 5194. CGC. 61.740.312/001.

PINDUCA. Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca. Belém: Beverly – som e eletrônica LTDA., 1974. 1 LP. AMCLP – 5295.. v. 3

PINDUCA. Carimbó e Sirimbó no Embalo do Pinduca. V.2. São Paulo: Beverly, 1974. 1 Disco sonoro 33 1/3 Rpm, estéreo, 30 cm. AMELP. 5227. CGC. 61740.312/001.

PINDUCA. Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca. v.3. Pinduca e banda. s.l., Beverly Som e Eletrônica LTDA (AMCLP – 5295), 1974. 1 cassete son.

PINDUCA. Carimbó e Sirimbó no Embalo do Pinduca. v.3. São Paulo: Beverly, 1974. 1 Disco sonoro, 33 1/3 Rpm, estéreo, 30 cm. AMCLP-5295. CGC. 61.160.342/001.

PINDUCA. Carimbó e sirimbó no embalo do Pinduca. v.4. Pinduca e banda. s.l., Beverly Som e Eletrônica LTDA (AMCLP - 5340), 1975. 1 cassete son.

PINDUCA. Carimbó e Sirimbó no Embalo do Pinduca. v.4. São Paulo: Beverly, 1975. 1 Disco sonoro, 33 1/3 Rpm, estéreo. 30 cm. AMCLP-5340. CGC 61.160.842.0001-03.

PINDUCA. Na onda do Surubá. v.18. Rio de Janeiro: Sony Music, 1992. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. 603.014, CGC. 42.203.520/0002.95.

PINDUCA. No embalo do carimbó e sirimbó. v.7. São Paulo: Copacabana, 1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. COELP 41172. CGC. 61.160.842/001.03.

PINDUCA. No embalo do carimbó e sirimbó. v.8. São Paulo: Copacabana, 1979. 1 disco sonoro, 33 1/3, rpm, estéreo, 30 cm. COELP. 41221. CGC. 61.160.842/0001-03.

PINDUCA. No embalo do carimbó e sirimbó. v.9. São Paulo: Copacabana, 1980. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, (26 min) estéreo, 30 cm.

PINDUCA. No embalo do carimbó e sirimbó: o rei do carimbó. v.6. São Paulo: Beverly, 1977. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. AMCLP 5466. CGC. 61.160.842/0001.03.

PINDUCA. No embalo do Pinduca. v.10. São Paulo: Copacabana, 1981. 1 disco sonoro, 33 1/3 Rpm, (29'97 min) estéreo, sonoro, 30 cm. 2 exp. COELP 41561. CGC. 61.160.842/0001-03.

PINDUCA. O criador da lambada. v.16. Rio de Janeiro: Copacabana, 1988. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo. 30 cm. 625.250. CGC. 42.203.502/0002-95.

PINDUCA. O Rei do carimbó. Belém – São Paulo: Gravason – Copacabana, 1985. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 30 cm. COELP 42007. CGC. 61.160.842/0001.03.

PINDUCA. O Rei do Carimbó. v.11. São Paulo: Copacabana, 1982. 1 disco sonoro, 33 1/3 Rpm, estéreo, 30 cm. COELP. 41788. CGC. 61.160.842/0001-03.

PINDUCA. O Rei do Carimbó. v.12. São Paulo: Copacabana, 1983. 1 disco sonoro, 33 1/3 Rpm estéreo, 30 cm. COELP 41874. CGC. 61.160.842.

PINDUCA. O Rei do Carimbó. v.13. São Paulo: Copacabana, 1984. 1 Disco sonoro, 33 1/3 Rpm, estéreo, 30 cm. COELP. 41950. CGC. 61.160.842/0001/03.

PINDUCA. O Rei do Carimbó. v.15. São Paulo: Copacabana, 1987. 1 Disco sonoro 33 1/3 Rpm, estéreo, 30 cm. 25197. CGC. 61.160.842/0001-03.

PINDUCA. Pinduca no embalo do carimbó e sirimbó. v.5. Pinduca e banda. s.l., Som Indústria e Comércio S/A (COELP – 41042), 1976. 1 cassete son.

PINDUCA. Pinduca no embalo do carimbó e sirimbó. v.6. Pinduca e banda. s.l., Beverly Som e Eletrônica LTDA (AMCLP – 5466), 1977. 1 cassete son.

PINDUCA. Pinduca no embalo do carimbó e sirimbó. v.7. Pinduca e banda. s.l., Som Indústria e Comércio S/A (COELP – 41172), 1978. 1 cassete son.

PINDUCA. Pinduca no embalo do carimbó e sirimbó. v.8. Pinduca e banda. s.l., Som Indústria e Comércio S/A (COELP – 411221), 1979. 1 cassete son.

PINDUCA. Pinduca no embalo do carimbó e sirimbó. v.9. Pinduca e banda. s.l., Som Indústria e Comércio S/A (COELP – 41320), 1980. 1 cassete son.

PINDUCA. Seleção de Ouro. São Paulo: Copacabana, 1978. 1 Disco sonoro, 33 1/3 Rpm, estéreo, 30 cm. COELP 42024.

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

RIBEIRO, João e Conjunto de Carimbó “Águia Negra”. Saudade da Minha Terra. Belém, Tranza tape, 1992. 1 Disco sonoro, 33 1/3 Rpm, stéreo. 30 cm. LPSD-006.

RITMOS DA AMAZÔNIA: Grupo Folclórico do Pará do Colégio Estadual Augusto Meira. Belém: Tapeçar/Gravasom, [s.d.]. 1 Disco sonoro, 33 1/3 rpm, stéreo, 30 cm. LP-GOM-3001. CGC. 33.631.433/001.

ROCHA, Domingas. Mãe Minga ao som de banjo. Colares: (independente), [200-?]. 3 v.

SELEÇÃO DE CARIMBÓ. São Paulo: CBS, 1975. 1 Disco sonoro 33 1/3 Rpm, stéreo, 30 cm. I.C.L. 104316. CGC. 33.131376/002.

SILVA, Chico da. Não Esquentar a Cabeça. São Paulo: Crazy, 1975. 1 Disco sonoro, 33 1/3 Rpm, stéreo, 17,5 cm, CSC.002. CGC.46.269.783.

TAPAIORAS, Os. Carimbó da Vigia. Belém: FUNTELPA, 2002. 1 CD.

VEREQUETE E CONJUNTO. Só podia ser! Verequete e conjunto. s.l., Som Indústria e Comércio S/A (SP – 3015), s.d. 1 cassete son.

VEREQUETE E O CONJUNTO UIRAPURU. O Legítimo Carimbó, v.2.. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Companhia industrial de discos, 1974. 1 disco snoro, 33 1/3 rpm, stéreo, 30 cm. CID 4013. CGC 33160.649.

VEREQUETE E O CONJUNTO UIRAPURU. V.5. Carimbó original. Rio de Janeiro: Tapeçar gravações, S.D. GV – 3004. CGC. 33.631.433/0001.02.

VEREQUETE E SEU CONJUNTO UIRAPURU. O legítimo carimbó s.l.,Companhia Industrial de Discos (CID – 4009), 1974. 1 cassete son.

VEREQUETE E SEU CONJUNTO UIRAPURU. O legítimo carimbó. v.2. Verequete e conjunto. s.l., Companhia Industrial de Discos (CID – 4013), 1974. 1 cassete son.

VEREQUETE E SEU CONJUNTO UIRAPURU. O legítimo carimbó. v.3. conjunto. s.l., Companhia Industrial de Discos (CID – 4016) 1975. 1 cassete son.

VEREQUETE E SEU CONJUNTO. A volta do carimbó. São Paulo: Gravason, 1984. 1 Disco sonoro, 33 1/3 Rpm, stéreo, 30 cm. GLP – 138. CGC. 56.697.162/0002.66.

VEREQUETE E SEU CONJUNTO. O legítimo carimbó. [s.l.]: Companhia Industrial de Discos, [197-?]. 1 LP. Série Prata. CID 4009

VEREQUETE. Verequete chama Verequete. [s.l.]: Cultura Laser Fonográfica, [197-

Vídeos

CHAMA VEREQUETE (2002, 35 minutos)

Documentário

Sinopse: Chama Verequete é um documentário poético sobre o *vodun* da música paraense, Mestre Verequete, que foi buscar seu nome artístico no fundo SOS terreiros do Tambor de Mina, um dos locais onde se materializa o sincretismo afro-caboclo-indígena, matriz da cultura amazônica.

Chama Verequete é um filme conduzido pelas histórias e canções do Mestre, intercalado por invenções ficcionais que documentam a luta do carimbó contra o preconceito e a discriminação, até a sua vitória final, com o reconhecimento público de sua condição de ritmo raiz do Pará.

Chama Verequete é fruto do Prêmio Estímulo concedido pela Prefeitura Municipal de Belém em 1999. Foi finalizado em 2000 e desde então corre pelas telas brasileiras anunciando a força dos tambores amazônicos.

Extraído da própria mídia (Capa do DVD)

MARAJÓ: BARREIRA DO MAR (1965/67, 80 minutos)

Ficção

Sinopse: Chega à Fazenda Marajoara, na Ilha de Marajó, o dr. Ernani, cuja presença perturba a rotina na Casa Grande, onde Tetê impõe seu estilo irreverente e Marilda conserva seu mundo de ilusões infantis. O administrador da fazenda, Roberto, ajudado por sua namorada, a professora Cecília, procura cercar o recém chegado do melhor conforto. Por acaso Roberto encontra um Muiraquitã, talismã de amor e de felicidade. Mas ao mesmo tempo, há um atrito entre gringo, empregado do dr. Ernani, e o caboclo Raimundo, auxiliar de Roberto, que ama em segredo a jovem Marilda. Roberto desfaz a briga e humilha Gringo diante dos demais empregados da fazenda. Gringo jura vingança, e tenta roubar o talismã de Roberto. Quando este sai pelos campos em busca do lendário Búfalo das dunas, que leva morte e sofrimento aos vaqueiros, Gringo atrai Cecília, procura seduzi-la mas ela reage, acabando por cair num lodaçal, sendo atacada por uma serpente. Ouvindo seus gritos, Roberto surge para salvá-la, e em seguida parte atrás de Gringo, impingindo-lhe o merecido castigo. Comentários: trata-se da retomada do inacabado Amanhã nos encontraremos, produzido em 1941. Este filme foi totalmente rodado em locações na Ilha do Marajó, na Fazenda Livramento, de propriedade do senador Antônio Martins Júnior. Orçado em 25 milhões de cruzeiros.

Extraído de: <http://cinematecaparaense.wordpress.com/category/filmografia/marajo-barreira-do-mar/>

O GRANDE BALÉ DE DAMIANA (2012, 15:26 minutos)

Ficção - Santarém Novo - Pará

Sinopse: Encantada pela magia do carimbó, Damiana resolve dançar na Festa de São Benedito, ignorando a secular tradição que proíbe a participação de jovens. Ao quebrar essa regra, Damiana dá início a uma lenda que irá marcar para sempre o imaginário de Santarém Novo e do jovem Donato, que verá sua descrença cair por terra ao ver Damiana em seu eterno balé de carimbó.

Vídeo produzido na segunda edição do projeto Revelando os Brasis do Ministério da Cultura e do Instituto Marlin Azul.

Extraído de:

http://www.imazul.org/revelando/index.php?id=/edicoes_anteriores/ano_ii/materia.php&cd_matia=194

PAU E CORDA: HISTÓRIA DE CARIMBÓ (2012, 51:53 minutos)

Documentário

Não contar a História do carimbó. Mas sim, apresentar histórias de uma gente que mantém acesa a chama dessa cultura tão rica e singular na sua diversidade. Eis o principal objetivo do documentário, de acordo com o seu diretor (...).

Além dos bate-papos, depoimentos e vídeo-clipes, foram produzidos pequenos vídeos sobre temas diversos, vez ou outra conectados com o contexto dos depoimentos, que trazem experiências e visões alternativas sobre a cultura do carimbó. “Um dos filmetes apresenta do “carimbó de exportação” em um passeio turístico pela orla de Belém, outro evidencia o carimbó como fonte de pesquisa para outras linguagens artísticas, outro aborda a pesquisa do inventário do carimbó, e por ai vai, de acordo com o contexto onde são inseridos”, explica o diretor.

Extraído de: <http://historiasdecarimbo.blogspot.com.br/p/metas.html>

EM ANÁLISE

ANEXOS

EM ANÁLISE

ANEXO A - Relação dos produtores do bem/pessoas entrevistadas na pesquisa

Relação de entrevistados na zona atlântica paraense

Salinópolis

1. Adjalma Nunes Gomes – Conjunto de Carimbó Ritmos Regionais
2. Antônio Alves dos Santos – Conjunto de Carimbó Unidos do Caranã
3. Antônio Calixto Dantas – Grupo de carimbó Originais do Sal
4. Aroldo Fonseca da Silva (Vila Corema) – Grupo de carimbó Raízes Coremar
5. Carlos Alberto Rosa – Associação de Quadrilhas e Grupos Folclóricos de Salinópolis
6. Edna Dias Alves – Conjunto de Carimbó O Popular
7. Francisco Eugênio do Nascimento (Vila Caraxió) – Conjunto de Carimbó Coremar
8. José Alves dos Santos – Conjunto de Carimbó Unidos do Caranã
9. José Ribamar Freitas Corrêa – Conjunto de Carimbó Os Panteras do Atalaia
10. Maria de Nazaré dos Santos (Vila de São Bento) – Conjunto de Carimbó Ritmos Regionais
11. Nelson Freitas dos Santos – Conjunto de Carimbó O Popular
12. Sebastiana da Costa Aleixo – Conjunto de Carimbó As Andorinhas

São João de Pirabas

1. Ely da Silva Ferreira (Vila de Bom Intento) – Conjunto de Carimbó Cobra-Verde
2. Gedeão de Lima e Silva – Carimbó dos “antigos” de São João de Pirabas
3. Jacirene da Silva Muniz – Cordões de Pássaros
4. Jerônimo Trindade da Silva – Cultura popular de São João de Pirabas
5. Jorge Luís da Silva Barros (Vila de Bom Intento) – Conjunto de Carimbó Cobra-Verde
6. José da Silva Damasceno (Vila de Japerica) – Conjunto de Carimbó Raízes da Terra
7. José Santana dos Santos – Carimbó dos “antigos” de São João de Pirabas
8. Manoel Damasceno da Conceição (Vila de Japerica) – Conjunto de Carimbó Raízes da Terra
9. Martinho Ferreira da Silva (Vila de Bom Intento) – Conjunto de Carimbó Cobra-Verde
10. Nivaldo Orlando Nascimento dos Santos – Conjunto de Carimbó Carimaré
11. Rodrigo Damasceno Mercês (Vila de Japerica) – Conjunto de Carimbó Raízes da Terra
12. Tomás Pinheiro – Conjunto de Carimbó Canarinhos
13. Walter Trócoles dos Santos – Festividades de São João de Pirabas

Vigia

1. América Pereira Miranda – Conjunto de Carimbó Os Tapaioaras
2. Elielson Antôno Sousa Martins – Grupo Beija-Flor
3. Guilhermina da Conceição Golar – História do carimbó do município da Vigia
4. Guilhermino Ferreira dos Santos – Conjunto Uirapuru Vigiense
5. Januário Estácio de Souza (Vila de Anoerá da Barreta) – Confecção de Banjo
6. José Ildone Favacho Soeiro – História e cultura do município da Vigia
7. Manoel da Conceição de Melo – Conjunto de Carimbó Os Tapaioaras
8. Manoel Santana Porto de Miranda – Conjunto de Carimbó Os Tapaioaras
9. Valdemir Souza Santos (Vila de Riozinho) – banjista

São Caetano de Odivelas

1. Eudiracir Rodrigues Aquino – Associação Cultural Mestre Bené
2. Francisco Duarte da Silva (Vila Santa Fé) – Conjunto de Carimbó Azulão
3. Graciliano Tolentino Leal (Vila Guará) – Conjunto Sabiá/ Conjunto Expedicionário
4. Isaias de Assunção e Silva (Vila Pererú da Barreta) – Conjunto de Carimbó Itapuí
5. Ivanete Santa Rosa da Silva (Vila Pererú da Barreta) – Conjunto de Carimbó Itapuí
6. Jonas Assunção e Silva (Vila Pererú da Barreta) – Conjunto de Carimbó Itapuí

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

7. Laurentino de Oliveira Pantoja (Santa Maria da Barreta) – artesão de banjo
8. Miguel Rodrigues da Cunha – Conjunto de Carimbó Superquente
9. Raimundo Batista Santa Rosa – Conjunto de Carimbó Capim-Gordura
10. Rondinelli Aquino Palha – Conjunto de Carimbó Sauatá

Colares

1. Antônio Paulo Dias Romão (Genipaúba da Laura) – Grupo de Carimbó Canarinho
2. Antônio Silva Duarte (Vila Juçateua) – Grupo Tupinambá
3. Arivaldo Ferreira da Silva (Genipaúba da Laura) – Grupo de Carimbó Canarinho
4. Domingas Rocha – compositora e banjista
5. Ilson Pereira da Luz (Vila Jacaré Mãe) – Grupo de Carimbó Canarinho
6. João Gualberto Monteiro – Conjunto de Carimbó Beira-Mar
7. José Oleno Monteiro – Conjunto de Carimbó Frutos da Terra
8. Manoel Ferreira da Silva Filho (Genipaúba da Laura) – Grupo de Carimbó Canarinho
9. Raimundo Neves de Lima (Vila de Cacau) – Conjunto de Carimbó Raízes do Cacau
10. Ruth Helena Moraes dos Santos (Genipaúba da Laura) – Grupo de Carimbó Canarinho

Marapanim

1. Ananias da Paixão Barata (Boa Esperança) – Grupo Verde-rama
2. Antonio Aubérgio da Silva – Antigo dançarino de carimbó de Marapanim
3. Benedita da Silva Costa – Conjunto de Carimbó Itamirim
4. Benedita Trindade Vieira (Fazendinha) – Conjunto de Carimbó Alegria da Água Doce
5. Benedito Monteiro Rodrigues – Grupo Flor do Mangue
6. Benilson Braga Rodrigues – Grupo Flor do Mangue
7. Bento da Trindade Alves – Grupo Raízes da Terra
8. Bôsko Coelho (Matapiquara) – Conjunto de Carimbó Faixa Branca
9. Cantídio Braga da Silva (Araticu-Mirim) – Conjunto de Carimbó Grupo Os Brasas
10. Carlos Canuto Vieira – Histórias do Carimbó de Marapanim
11. Carlos Ferreira Monteiro – Conjunto de Carimbó Beija-Flor
12. Cesário da Costa (Vista Alegre) – Conjunto de Carimbó Estrela do Mar
13. Domingos da Silva – Conjunto de Carimbó Flor da Cidade
14. Éber João da Silva Costa – Conjunto de Carimbó Novos Canarinhos
15. Edvaldo da Silva Gonsalves (Porto Alegre) – Conjunto de Carimbó Alegria de Porto Alegre
16. Fábio Lima Cordovil (Vila Maú) – Grupo Raízes de Cheiro
17. Fermentino Neves Lobo (Cruzeiro do Maú) – tocador de percussão de carimbó
18. Francisco Guimarães Pereira – Grupo Maçariquinho
19. Francisco Pinto de Araújo (Pedral) – Informante do carimbó da localidade
20. Francisco Rodrigues da Silva (Marudá) – Conjunto de Carimbó Beija Flor
21. Hamilton Gonçalves Lopes (Vila Maú) – Conjunto de Carimbó Alegria de Maú
22. Humberto dos Santos Monteiro – Carimbó/ São Benedito/ Conjunto Uirapuru/ Conjunto Os Originais
23. João Roberto da Conceição (Fazendinha) – Conjunto de Carimbó Alegria da Água Doce
24. Jofre Pinto da Silva (Juçateua) – Conjunto de carimbó Flor de Natal
25. José Ferreira Figueiredo Filho (Itacoã) – Grupo de Carimbó Descendentes de Itacuã,
26. Jovino Lima das Neves (Vila Maú) – Conjunto de Carimbó Alegria da Vila Maú
27. Juracy Gonsalves Freire (Cipoteua) – Conjunto de Carimbó Os Brasileirinhos
28. Lauro Chagas da Silva (Vila Maú) – Grupo Raízes de Cheiro
29. Lourival Vieira Freire (Vila Silva) – Conjunto de Carimbó Som dos Paraenses
30. Luís Gonçalves de Souza (Porto Alegre) – Conjunto de Carimbó Flor do Mangue/Mirim
31. Luiz dos Santos Monteiro – Conjunto de Carimbó Uirapurú
32. Manoel Agnaldo Farias Pinto – Conjunto de Carimbó Uirapurú
33. Manoel Alcidésio Alves Monteiro – Conjunto de carimbó Os Pacas
34. Manoel Chaves Passarinho (Vista Alegre) – Conjunto de Carimbo Pica-Pau
35. Manoel de Deus Monteiro Braga – Conjunto de Carimbó Kumatê
36. Manoel Luzenildo Monteiro Freire (Cipoteua) – Conjunto de carimbó mirim Os Curumins de Cipoteua

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

37. Manoel Monteiro Rodrigues (Cipoteua) – Conjunto de Carimbó os Autênticos de Marudá/ Artesão de banjo
38. Manoel Napoleão Neves (Jarandea) – Conjunto de Carimbó Caçulas do Jarandea
39. Manoel Olinto da Costa Favacho – Confecção de Banjo
40. Marcilo Pedro Carneiro Pinto (Juçateua) – Conjunto de Carimbó Seguidores do carimbó
41. Maria Nilce da Silva Freire (Vila Silva) – Grupo Sereias do Mar
42. Maria de Fatima Coelho da Silva – Conjunto Borboletas do Mar
43. Marilson Costa Passarinho (Vista Alegre) – Conjunto de Carimbo Pica-Pau
44. Marinho Ferreira das Neves (Marudá) – Conjunto de Carimbó Beija Flor Mirim e Conjunto de Carimbó Nativos
45. Mário Martins Canuto – Conjunto de carimbó Japiim
46. Mariza de Jesus Alves e Silva – Associação da Melhor Idade
47. Maurilo Ferreira Alves – Confecção de Banjo
48. Melentino Ferreira da Silva - Feitura da flauta artesanal
49. Odival Ferreira de Lima (Arsênio) – Conjunto de Carimbó Tentadores do Arsênio
50. Osvaldo Oeiras Braga - Conjunto de carimbó O Rouxinol
51. Pedro Roberto Alves – Conjunto de Carimbó Borboletas do Mar
52. Railson Ferreira Silva – Conjunto de Carimbó Japiim
53. Raimunda Vieira Freire de Carvalho (Vila Silva) – Grupo Sereias do Mar
54. Raimundo Gonçalves de Souza (Porto Alegre) – Conjunto de Carimbó Alegria de Porto Alegre
55. Raimundo Sarmento Freire (Maranhãozinho) – Carimbó do Pindorama
56. Raimundo Teixeira Neves (Vila Maú) – Grupo Raízes de Cheiro
57. Sebastião Ferreira da Silva (Marudá) – Conjunto de Carimbó Nova Geração/ Conjunto de Carimbó Os Pacas
58. Sebastião Martins Canuto – Conjunto de Carimbó Japiim
59. Valdeci da Silva Santana (Vista Alegre) – Conjunto de Carimbó Estrela do Mar

Curuçá

1. Airton José Favacho – Carimbó de Curuçá
2. Ana da Silva Favacho (Simoa) – Carimbó de Simoa
3. Antônio Lobo Barata – Grupo da terceira idade Cravo e Canela
4. Benedita da Conceição Cunha – História de Curuçá
5. Benedito Monteiro (Murajá) – Conjunto de Carimbó Bico de Arara
6. Carlos Otávio Neto Mendes – Conjunto de Carimbó Clube do Remo
7. Dirce Rodrigues Corrêa (Iriteua) – Cia de Danças e Expressões Folclóricas Andirá
8. Domingos da Silva Ataíde – Carimbó de Curuçá
9. Dulcina Maria da Conceição Pereira (Murajá) – Conjunto de Carimbó Raio de Sol
10. Edson dos Santos Vaz – Conjunto de Carimbó Os Fenômenos
11. Emílio Francisco Ferreira – Skema Embaloê
12. Flávio de Campos Ferreira – Manifestações culturais de Curuçá
13. Genivaldo José Monteiro Rodrigues (Marauá) – Conjunto de Carimbó Ritmo Quente
14. Geraldo Neves Vieira (Ananim) – Artesão e Flautista
15. Gilvêncio Costa das Neves (Caratateua) – Conjunto de Carimbó Japiim
16. Iolando dos Santos Ataíde – Carimbó de Curuçá
17. Joacy Ferreira Garcia (Araquaim) – Conjunto de Carimbó Canarinhos
18. João Vale da Silva – Carimbó de Curuçá
19. José Lúcio de Souza Rodrigues Monteiro (Rod Curuçá Murajá) – Conjunto de carimbó Explode Coração
20. José Rafael Corrêa Trindade (Iriteua) – Cia de Danças e Expressões Folclóricas Andirá
21. Jovita Cabral (Vila Ponte de Ramos) – Bandas de Jazze
22. Lindalvo Mendes Dias (Vila Ponte de Ramos) – Conjunto de Carimbó Flor de Ramos
23. Lucila Pinheiro da Silva – Conjunto de Carimbó Missionários do Ritmo
24. Manoel da Conceição Matos (Araquaim) – Conjunto de Carimbó Capricho de Araquaim
25. Manoel de Deus Pereira (Murajá) – Conjunto de Carimbó Raio de Sol
26. Manoel de Nazaré Duarte (Lauro Sodré) – Conjunto de Carimbó Alegria do Lauro
27. Manoel Nilton Silva Favacho – Conjunto de Carimbó Curió-Mirim

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

28. Manoel Soares dos Santos (Bairro Alto) - Conjunto de Carimbó Pinga-Fogo/ Conjunto de Carimbó Bico de Arara
29. Mário da Silva Ataíde – Carimbó de Curuçá
30. Nelson de Souza Favacho – Conjunto de Carimbó Missionários do Ritmo
31. Paulo de Tarso Monteiro da Cunha – Memorialista e escritor de Curuçá
32. Paulo Henrique dos Santos Ferreira – Historiador e ativista cultural
33. Raimundo dos Santos Neves (Vila Taperinha) – Conjunto de Carimbó Barra Pesada
34. Sebastião Rocha Soares (Rod Curuçá Murajá) – Conjunto de Carimbó Brasileirinho
35. Silvana Helena Miranda da Silva – Projeto Carimbó na Escola
36. Tiziane da Fonseca Matos – Carimbó de Curuçá
37. Valdemir Pinto de Souza (Livramento) – Conjunto de Carimbó Alegria do Pará

Maracanã

1. Ana dos Santos – Carimbó de Martins Pinheiro
2. Antônio Fernandes Leal – Carimbó de Maracanã
3. Benedito Piedade da Conceição – Carimbó de Maracanã/ Festividade de São Benedito
4. Bento Lopes Martins – Conjunto Novo Zimba
5. Djalma Silva (Martins Pinheiro) – Carimbó do Djalma
6. Domingos Almeida de Lima (Vila de Camboinha) – Carimbó da Vila de Camboinha
7. Eliací Maria Pinto Barbier (Ilha de Maiandeuá, Ramal da Camboinha) – Carimbó da Ilha de Maiandeuá
8. Francisco dos Santos Dias (Algodoal) – Conjunto de Carimbó Nativos do Canal
9. Heitor dos Santos (Martins Pinheiro) – Carimbó de Martins Pinheiro
10. João Ferreira Alves – Conjunto de Carimbó Unidos de Maracanã
11. João Lopes da Silva – Carimbó da Ilha de Maiandeuá
12. José da Costa Teixeira (Algodoal) – Conjunto de Carimbó Regional
13. José dos Santos (Algodoal) – Carimbó de Martins Pinheiro
14. José Francisco da Silva Costa – Conjunto de Carimbó de Maracanã
15. Luzia Alves Teixeira (Fortalezinha) – Carimbó de Fortalezinha
16. Madson Simão Dias Ribeiro – Conjunto Novo Zimba
17. Manoel de Oliveira Teixeira – Conjunto de Carimbo e Espaço Cidadão Tio Milico
18. Manoel Roque Saraiva Carvalho (Mocoóca) – Conjunto de carimbo Tio Milico
19. Moacir Menezes Teixeira (Ilha de Maiandeuá, Ramal da Camboinha) – Conjunto de Carimbó Praiano
20. Oswaldo Antônio Castro (Piriaçú) – Carimbó do Cobra-Fumando
21. Pedro Monteiro de Assis – Conjunto de Carimbó Canarinho
22. Raimundo Ribeiro Costa – Conjunto Novo Zimba
23. Raimundo Simão Nunes Ribeiro – Conjunto Novo Zimba
24. Reginaldo Machado de Souza – Conjunto de Carimbo e Espaço Cidadão Tio Milico

Magalhães Barata

1. Almerindo Silvestre da Silva (Vila de Fazendinha) – Conjunto de Carimbó Os Paraenses
2. Amanajás da Silva (Arraial) – Conjunto de Carimbó Rouxinol
3. Bianor Pinheiro Aceiro (Vila de Fazendinha) – Conjunto de Carimbó Os Paraenses
4. Durval da Silva Monteiro (Cafezal) – Conjunto de Carimbó Alegria de Cafezal
5. Edmilson Cardoso da Silva (Vila de Fazendinha) – Conjunto de Carimbó Os Paraenses
6. Edmilson Pinheiro da Silva (Nazaré do Fugido) – Carimbó de Nazaré do Fugido
7. Eduardo Lopes Ramos (Arraial) – Conjunto de Carimbó Frutos da Terra/ Conjunto de Carimbó Nova Revelação
8. Fabrício da Silva Ferreira – Conjunto de Carimbó Mussé
9. Geraldo da Silva Alves – Artesão de banjo
10. Jaime Silva Pinheiro (Vila de Fazendinha) – Conjunto de Carimbó Os Paraenses
11. João Flexa Gonçalves – Conjunto de Carimbó Rouxinol
12. José Ramiro Costa Filho – Conjunto de Carimbó Mussé
13. Leôncio Costa da Silva (Vila de Fazendinha) – Conjunto de Carimbó Os Paraenses

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

14. Manoel Pedro de Souza (Vila de Fazendinha) – Conjunto de Carimbó Os Paraenses
15. Paulo da Silva Penha – Conjunto de Carimbó Os Paraenses
16. Raimunda Lalila Pereira Braga – Grupo da Terceira Idade
17. Reinaldo Silva de Souza (Vila de Fazendinha) – Conjunto de Carimbó Os Paraenses
18. Telma Ribeiro Braga – Grupo da Terceira Idade
19. Vitor Alves da Silva (Vila de Boa Vista) – Conjunto de Carimbó Lírio do Mar

São João da Ponta

1. Apolinário de Matos Almeida – Conjunto de Carimbó Frutos da Terra
2. Constantino Pinheiro de Lima – Conjunto de Jazze
3. Dílson Cedeja dos Santos (Vila Nova) – Manifestações Culturais de Vila Nova
4. Francisco Ferreira das Chagas – Conjunto de Carimbó Pinga Fogo/ Conjunto de Carimbó Capim Gordura/ Festividade de São Benedito
5. Graciliano Tolentino Leal (Vila Guará) – Conjunto Sabiá/ Conjunto Expedicionário
6. João Araújo de Campos (Vila Nova) – Carimbó de Vila Nova
7. Márcia Pereira de Matos Almeida – Conjunto de Carimbó Frutos da Terra
8. Pedro Monteiro Bandeira (Vila do Açú) – Conjunto de Carimbó Unidos do Açú/ Conjunto de Carimbó Repona
9. Vitor de Nazaré Almeida (Vila São Francisco) – Carimbó de São João da Ponta

Terra Alta

1. Antônio Alves (Vista Alegre do Maú) – Conjunto de Carimbó Sayonara
2. Adelson da Silva Alves - (Vista Alegre do Maú) – Conjunto de Carimbó Sayonara
3. Elinete do Socorro Gonçalves - As Meninas de Terra Alta
4. Humberto Lima da Silva (Vista Alegre do Maú) – Conjunto de Carimbó Sayonara
5. Raimundo Cordovil Brandão – Conjunto de Carimbó Brasa Viva
6. Teodomiro da Silva Gonçalves – Quentes de Terra Alta/ Amigos de Terra Alta

Santarém Novo

1. Agnello Silva da Costa (Peri-Meri) – Tocador de viola e banjo
2. Albetimar Raiol – Irmandade de São Benedito
3. Aldery Dias dos Santos – Conjunto de carimbó Os Quentes da Madrugada
4. Ana Lopes Botelho de Souza – Conjunto de Carimbó Trinca Ferro Mirim
5. Antônio Custódio da Silva - Antigo membro da Irmandade de São Benedito
6. Antônio Max Corrêa Farias – Grupo Herdeiros da Tradição
7. Antônio Moreira (Vila de Santo Antônio) – Conjunto de Carimbó Dois Amores
8. Antônio Watesson de Freitas Corrêa – Grupo Unidos da Liberdade
9. Arcelina dos Santos Loureiro – Cordões de pássaro, ladainhas
10. Benedito Bentes (Sarapoteua) – Conjunto de carimbó Unidos de Peri-Meri
11. Bento Correia Pimentel – Conjunto de Carimbó Trinca Ferro
12. Edson Costa Corrêa – Filho do falecido Mestre Celé
13. Felipe Neri de Almeida – Carimbó de Santarém Novo
14. Fernando Aleixo (Peri-Meri) – Carimbó de Santarém Novo
15. Fernando Edson dos Santos Loureiro – Irmandade de São Benedito
16. Gilberto do Vale Anselmo (Vila Amapazinho) – Conjunto de Carimbó Passarinho
17. Graça Silva da Conceição – Feitura do Beijú-Chica
18. Iraíldes Carmem de Jesus Raiol – Irmandade de São Benedito
19. Irinéia Maria de Jesus Loureiro – Costureira de roupas de carimbó
20. Isaac Wilian Farias Loureiro – Irmandade de São Benedito/Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro
21. Jean Carlos Pimentel Corrêa – Conjunto de Carimbó Cheiro do Pará/ Conjunto de carimbo Aracê
22. João Batista Ferreira (Vila Pacujá) – Artesão de instrumentos de percussão/Conjunto Raio de Sol
23. João Bernardo de Souza – Conjunto Trinca-Ferro/ Conjunto Trinca Ferro Mirim
24. João Feliciano de Loureiro – Grupo Curumins da Madrugada

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

25. João Pires (Vila Fortaleza) – Conjunto de Carimbó Rouxinol
26. Joel Pires da Costa (Vila Pacujá) – Conjunto Raio de Sol
27. José Carlos do Carmo Sota – Conjunto de carimbó Os Quentes da Madrugada/Irmandade de São Benedito
28. José Duarte Gomes (Peri-Meri) – Presidente da Diretoria da Festividade de São João Batista
29. Kzan Marques Mendes – Grupo Cultural Os Pretinhos
30. Luis Corrêa Dias (Vila Faustina) – Grupo de Carimbó Renascer
31. Maria Teodorina dos Santos Loureiro – Irmandade de São Benedito
32. Martinho Corrêa de Souza – Viola, Folias e Ladainhas
33. Matthew Nadilan Silva Marques – Grupo Aracê da Amazônia
34. Paulo Ronaldo de Lima Costa (Vila Pacujá) – Conjunto de Carimbó Raio do Sol
35. Paulo Sérgio Araújo Pimentel – Casa Grande
36. Pedro Corrêa – Irmandade de São Benedito
37. Pedro Geovane Corrêa – Grupo Unidos da Tradição
38. Raimundo Corrêa Costa – Conjunto de Carimbó Os Quentes da Madrugada
39. Raimundo Costa Corrêa – Conjunto de Carimbó Os Quentes da Madrugada
40. Ramira Almeida Dias – Festa de São Benedito
41. Rosana Oliveira Silva – Cultura de Santarém Novo
42. Sebastião Almeida da Silva – Artesão de instrumentos de percussão/Conjunto de Carimbó Os Quentes da Madrugada

Quatipuru

1. Antônio Costa (Boa Vista) – Festa da Marujada/Boi-bumbá/Carimbó
2. Antônio Moreira da Fonseca – Associação da Marujada de Quatipuru
3. Carlos Augusto Rodrigues Costa (Boa Vista) – Conjunto de Carimbó Aratu
4. Domingos Fonseca da Silva(Boa Vista) – Manifestações culturais de Quatipuru
5. Francisco Aurino Corrêa (Boa Vista) – Conjunto de Carimbó Aratu
6. João Batista da Silva Oliveira (Boa Vista) – Manifestações culturais de Quatipuru
7. José Abdias Pereira dos Santos (Boa Vista) – Festa de São Benedito
8. José Balbino Prestes (Boa Vista) – Conjunto de Carimbó Aratu
9. José Oliveira da Silva – Festividade de São Benedito
10. Luiza Oliveira Brandão – Capitoa da Marujada de São Benedito
11. Manoel Ramos da Costa (Boa Vista) – Conjunto de Carimbó Aratu
12. Maria Rosa Reis do Rosário – Filha de Manoel Raimundo (artesão e tocador de rabeca)
13. Olivar Lisboa Pereira (Vila Reis) – Conjunto de Carimbó Raízes Quatipurenses
14. Pedro Ramos dos Reis – Cultura de Quatipuru
15. Pedro Silva Figueiredo – Diretoria da Marujada de Quatipuru
16. Raimunda Conceição dos Santos – Grupo Maria Pretinha
17. Raimundo Nonato Ferreira da Silva – Festa da Marujada de Quatipuru
18. Raimundo Rodrigues Borges – Conjunto de Carimbó Raio do Sol
19. Waldeth da Luz Fernandes – Grupo de Seresta e Carimbó Lembrança do Passado

Relação de entrevistados na Mesorregião Metropolitana de Belém

Belém

1. Alacid Martins Freitas (Belém) – Conjunto Irmãos Coragem
2. Aurino Quirino Gonçalves (Belém) – Cantor e Compositor
3. Cirene Maciel Rosa (Belém) – Conjunto Os Brasas da Marambaia
4. Dorival Leal de Freitas (Belém) – Conjunto Irmãos Coragem
5. Eduardo Leal de Freitas (Belém) – Conjunto Irmãos Coragem
6. Flávio Amaral do Nascimento (Belém) – Conjunto Sancari
7. Ionete da Silveira Gama (Belém) – Cantora e compositora
8. Jason da Silva Leão (Belém) – Conjunto Sancari

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

9. João de Assunção Alves Ribeiro (Belém) – Conjunto Águia Negra/ Conjunto Vaiangá
10. José Américo Monteiro da Silva (Belém) – Conjunto Sancari
11. Lucas Pacheco Bragança (Belém) – Conjunto Sancari
12. Lucieth do Cosorro Nunes Pantoja (Belém) – Conjunto Sancari
13. Manoel Ferreira Pantoja (Belém) – saxofonista
14. Maria de Nazaré do Ó Ribeiro (Belém) – Conjunto Águia Negra/ Conjunto Vaiangá
15. Maria Nazaré Pereira (Belém) – Cantora e compositora
16. Maria Neire da Silva Rocha (Belém) – Conjunto Sancari
17. Mário Neves do Nascimento (Belém) – Conjunto Os Brasas da Marambaia
18. Oséas Costa Ribeiro Filho (Belém) – Grupo de Tradições Moara
19. Pedro Braga dos Santos (Belém) – Conjunto Grão Pará
20. Raimundo Canto das Neves (Belém) – Conjunto de Carimbó Paramaú
21. Raimundo Hélio Peres de Castro (Belém) – Conjunto Grão Pará
22. Raimundo Leão Ferreira Filho (Belém) – Grupo Uirapuru/ Guitarradas do Pará
23. Venâncio Oeiras Castro (Belém) – Grupo Parafolclórico Baioaras

Demais municípios da região Metropolitana de Belém

24. Ângelo Araújo Batista (Bujaru) – Conjunto Canto do Guará
25. Bruno dos santos Batista (Bujaru) – Conjunto Canto do Guará
26. Cláudio Nazareno da Costa Monteiro (Inhangapi) – Cultura de Inhangapi
27. Domingos Neves de Lima (Marituba) – Conjunto Rouxinol
28. Edgar Augusto de Aguiar (Santa Bárbara) – Grupo Estrela do Horizonte
29. Elizabeth Segtowick (Santa Izabel) – Dança da farinha de Tapioca
30. Ilson Freitas Cordeiro (Santa Bárbara) – Grupo de Carimbó Raiz Unidos do Paraíso
31. Joaquim de Lima Vieira (Barcarena) – Mestres da Guitarrada
32. José Arimatéia Pereira de Holanda (Bujaru) – Conjunto Canto do Guará/ Grupo de Seresta Nostalgia
33. José Dalmácio Lima (Castanhal) – Conjunto Modelo
34. José Maria de Freitas Cordeiro (Santa Bárbara) – Grupo de Carimbó Raiz Unidos do Paraíso
35. José Pinheiro de Lima (Castanhal) – Conjunto Modelo
36. Luiz Gonzaga de Assunção (Ananindeua) – Conjunto Amigos do Carimbó
37. Manoel Alexandre Costa da Silva (Ananindeua) – Conjunto Amigos do Carimbó
38. Manoel Santana Machado (Santa Bárbara) – Grupo Estrela do Horizonte
39. Raimundo Brandão (Santa Izabel) – Grupo Unidos de Americano
40. Raimundo Lopes (Santa Bárbara) – Grupo Estrela do Horizonte
41. Raimundo Nonato (Santo Antonio do Tauá) – Carimbó da Vila de Bom Jesus
42. Roberto da Silva Tavares (Barcarena) – Companhia de Dança Gibirié
43. Rosa Hilda da Veiga Miranda (Santo Antonio do Tauá) – Grupo de Dança da Farinhada
44. Rosemário Mendes dos Santos (Marituba) – Conjunto Originais de Marituba

Relação de entrevistados na região do Baixo Tocantins

1. Antônio de Oliveira (Abaetetuba) – Conjunto Os Muiraquitãs
2. Benedita dos Santos Miranda (Igarapé-Miri) – Cultura de Igarapé-Miri
3. Clorimar Trindade Margalho (Abaetetuba) – Conjunto Os Muiraquitãs
4. Joaquim Maria Dias de Castro (Cametá) – Cantor, Compositor, maestro e instrumentista
5. Manuel do Socorro Valente Correia (Cametá) – Historiador
6. Maria de Nazaré Carvalho Lobato (Abaetetuba) – Grupo Ecoarte (teatro e danças folclóricas)
7. Odivaldo Castelo Branco (Igarapé-Miri) – Banda Os Populares de Igarapé-Miri
8. Paulo Gonçalves (Igarapé-Miri) – Cantor e compositor
9. Raimundo Cláudio dos Santos Lobato (Abaetetuba) – Cantor e compositor
10. Raimundo Farias de Souza (Igarapé-Miri) – Conjunto Banguê da Ilha
11. Rosibel Pantoja Serrão (Igarapé-Miri) – Banda Massara
12. Teodolino Maués (Abaetetuba) – Cultura de Abaetetuba

Relação de entrevistados no Município de Irituia

1. Alcemir Cordeiro Bastos – Conjunto de Carimbó Os Lagoanos
2. André Pinho Borges – Movimento Cultural Quem-Te-Dera
3. Bento dos Santos Oliveira (Comunidade Família Unida) – Conjunto de Carimbó Bota Mais Um
4. Coralina de Lima Nunes – Festival de Cultura Irituiense (FECUIRI)
5. Francisco Sales de Castro Pereira – Conjunto de Carimbó Arauí-tê
6. Helton Jones Monteiro da Costa – Movimento Cultural Quem-Te-Dera
7. Ilda Cabral Cordeiro – Movimento Cultural Quem-Te-Dera
8. Ivo dos Anjos Silva (Vila Nova) – Cantor e compositor
9. Júlio Raimundo Rodrigues Lourenço – História de Irituia
10. Luzia Cordeiro Bastos – Carimbó de Irituia
11. Manoel Fernandes Cordeiro (Vila Nova) – Folias de São Benedito
12. Marcelo Junior Nunes de Lima – Movimento Cultural Quem-Te-Dera
13. Maria José de Jesus Leão (Vila Itabocal) – Coordenadora do grupo da Farinhada
14. Maria Olinda Ferreira de Oliveira – Grupo de Carimbó dos Idosos
15. Miguel Ângelo Cunha de Oliveira (Comunidade Lago Grande) – Conjunto de Carimbó Os Lagoanos
16. Rufino Corrêa da Rocha Junior – Movimento Cultural Quem-Te-Dera
17. Tomás Ferreira da Silva (Vila Timboteua) – Banjista, compositor e cantor

Relação de entrevistado no Município de Moju

1. Alcides dos Santos Tavares – Folião e rezador de ladainhas das comunidades quilombolas
2. Germano Costa Santos – Grupo de Boi-bumbá Caprichoso
3. Germano Costa Santos Filho – Conjunto Mexilhão do Icatú
4. Itamar do Espírito Santo Aracati – Conjunto Mexilhão do Icatú
5. Jorge Trindade da Silva (Comunidade Quilombola do Laranjetuba) – Conjunto dos Quilombolas
6. Leonarda Martins da Cunha (Comunidade Quilombola Santa Luzia do Bom Prazer – Poacê) – Manifestações culturais quilombolas
7. Mário de Souza Santos – Cultura de Moju
8. Max Santana Assis (Comunidade Quilombola Santa Luzia do Bom Prazer – Poacê) – Presidente da União das Associações Quilombolas do Território de Jambuaçu – Bambaê
9. Waldirene dos Santos Castro – Manifestações culturais quilombolas

Relação de entrevistados na Mesorregião Marajó (INRC/Marajó)

Cachoeira do Ararí

1. Adriano Figueiredo – Grupo Parafolclórico Os Acauãs
2. Antonio Carlos Madureira – Grupo Parafolclórico Águia de Ouro
3. José Luciano Frade Vianna – Cantor e compositor
4. Odair Avelar – Grupo Parafolclórico Ananatuba
5. Thiago Gomes – Grupo Parafolclórico Ananatuba

Salvaterra

1. Damasceno Gregório dos Santos – Cantor, compositor e dançador
2. Emiraldo dos Santos Bastos (Vila Ceará) – Artesão de instrumento de carimbó
3. Ivaneide de S. Moraes – Grupo Parafolclórico Paracauary
4. Jair da Silva Nunes (Jubim) – Grupo de tradições Folclóricas Raízes da Terra
5. Raimunda dos Santos Bastos (Vila Ceará) – Carimbó de Salvaterra
6. Zeferino Gonçalves dos Santos (Quilombo Bairro Alto) – Grupo Unidos do Marajó

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

Soure

1. Alfredo Barroso da Cruz – Chula Marajoara
2. Edmilson da Silva Castro – Compositor/Conjunto Tambores de Pacoval
3. Gilmara Andrey Pinho Nascimento – Grupo de Tradições Marajoaras Cruzeirinho
4. Jorge Evaldo do Carmo Sousa – Inventário das manifestações culturais de Soure
5. Manoel Figueiredo – Carimbó de Soure
6. Maria de Fátima Pires da Silva – SOMA – Sociedade Marajoara das Artes
7. Maria de Fátima Soares Silva – Grupo da Terceira Idade Vida Ativa
8. Maria de Nazaré Barbosa – Grupo da Terceira Idade Vida Ativa
9. Osvaldo Gomes Felipe – Grupo de Dança Vida Ativa/Grupo Infantil Muiraquitã
10. Raimundo de Oliveira Santos – Compositor de carimbó e boi bumbá
11. Raimundo Miranda do Amaral - Compositor e artesão de instrumentos
12. Tomaz Barbosa da Cruz – Cantor, repentista e escritor

Muaná

1. Nazaré Pimenta – Grupo Parafolclórico Muanãs

Breves

2. Augusto César Leite Barros – Grupo Parafolclórico Nheemgaibas
3. Carlos Alberto Ferreira da Glória – Confecção de instrumentos musicais
4. Luiz Barbosa Coelho – Músico
5. Máximo dos Anjos Barreto – Cultura popular de Breves
6. Osvaldo Ferreira Costa – Músico
7. Rubenilson de Oliveira Lobato – Artesão de instrumentos de percussão
8. Simão Costa dos Santos – Músico

Ponta de Pedras

1. Adriano Calandrini – Cultura do município
2. Arrison Cleveland de Alencar – Grupo Melhor Idade Itaguary
3. Clevelane Tavares de Alencar – Grupo Melhor Idade Itaguary
4. Fernando Tavares Boulhosa – Músico
5. Marcelino Beltrão Tavares – Associação Musical Antônio Malato
6. Maria Laudelina Vieira Ferreira – Grupo da Farinhada
7. Raimundo Aristeu de Freitas Pereira – Grupo de Artes e Tradições Itaguari
8. Rosiberto de Castro Ferreira – Associação Musical Antônio Malato
9. Ubiratan Nunes Tavares – Grupo de Expressões Folclóricas Nuaruaques

Santa Cruz do Ararí

1. Edílson Mendes da Cruz – Chula Marajoara/repentes
2. Elienai do Livramento Trindade Malato – Grupo Parafolclórico Ananatuba
3. Manoel Teles Santana – Confecção de Instrumentos Musicais
4. Odir Nogueira Monteiro – Grupo de flauta doce
5. Raimunda Soares Estumano – Quadra junina

Chaves

Não foram identificados grupos e/ou pessoas relacionadas com a prática do carimbó neste município.

Afuá

Não foram identificados grupos e/ou pessoas relacionadas com a prática do carimbó neste município.

São Sebastião da Boa Vista

1. Adair de Jesus Gomes Ramos – Associação Cultural Papa Manga

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

Anajás

1. Claudionor Reis Vasconcelos – Grupo Parafolclórico Geração Gemo
2. Max Roberto de Oliveira – Grupo Parafolclórico Fruto Sensual
3. Roseny Satiro dos Santos – Grupo Parafolclórico Tribo dos Anajás
4. Rosiane Moraes Lima – Grupo Parafolclórico Fruto Sensual

Currálinho

1. Adriano Augusto Monteiro dos Santos – Grupo Folclórico Marauarus
2. Elton José Lopes da Silva – Grupo Cultural Feitiço Marajoara
3. Erivaldo Brabo Demes – Grupo Encanto Marajoara
4. João Carlos da Silva – Grupo Folclórico Anhangatuba
5. Jorge Kelly Costa Nunes – Grupo Folclórico Anhangatuba
6. José Pantoja da Silva – Fabricação de instrumentos musicais
7. Pedro Nazareno Ferreira de Souza – Fabricação de instrumentos musicais

Bagre

1. Gilmar Ribeiro Barbosa – Grupo Parafolclórico Os Curuanas
2. Valdecy Alves Costa – Grupo Parafolclórico Luar de Bagre
3. Verinaldo Alves da Costa – Grupo Parafolclórico Luar de Bagre

Portel

1. Agostinho Gomes de Souza – Grupo Parafolclórico Verequete Chula
2. Almir Figueiras dos Santos – Grupo de Dança Frutos do Iaçá
3. Dinair da Silva de Souza – Grupo de Dança La Paz
4. Francileia da Silva de Souza – Grupo Parafolclórico Assurinís

Melgaço

Não foram identificados grupos e/ou pessoas relacionadas com a prática do carimbó neste município.

Gurupá

Não foram identificados grupos e/ou pessoas relacionadas com a prática do carimbó neste município.

Total geral: 415 entrevistas

ANEXO B - Partituras

ARARA DA PENA AMARELA
Carimbó

Recolhido por: Adelermo Matos - 1974 Marapanim - Pará

Eu sou a - ra-ra da pe-na - ma - re - lá, mãe, eu ve-nho da Bar - ra No -

va. Eu sou a - ra - ra da pe-na - ma - re - lá, mãe, eu ve-nho da Bar - ra No -

va. Te - nhoo co - ra - ção fe - ri - do, mãe, o meu can - tar é tris -

tu - nho, mãe, por - que vi - vou pá - xo - na - do! Eu sou a na - do!

CANINANA

Carimbó

Recolhido por: Adelermo Matos - 1974

Marapanim - Pará

Co - bra da - - na - da, só é ca - ni - na - na, Ôt Êt

Ca - ni - na - na, Ôt Êt Ca - ni -

na - na. Sou pe - que - ni - no, mas, eu te - nho fa - ma! Ôt Êt

Ca - ni - na - na! Ôt Êt Ca - ni -

1. na - na 2. Co - bra da 3. na - da! Co - bra da

4. na - da!

EU FUI NUMA MATA ESCURA

Carimbó

Recolhido por: Adelermo Matos - 1974

Marapanim - Pará

The musical score is written on a single treble clef staff in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. It consists of six lines of music with lyrics underneath. The score includes a repeat sign at the beginning, measure numbers 4, 8, 12, 16, and 20, and a double bar line with a first ending bracket and a 'D.S.' (Da Seguinte) instruction at the end.

Eu fui nu - ma ma - taes - cu - ra, nu - ma ma - taes cu - ra eu
fui, fui na ma - ta ti - rar ci - pó! Ti - rar ci - pó!
Pra fa - zer meu pan - dei - ri - nho! Meu pan - dei - ri - nho!
Pra to - car meu ca - rim - bó! Meu ca - rim - bó! Nu - ma Ban - da
só! Nu - ma ban - da, nu - ma ban - da só! Só! Nu - ma ban - da, nu - ma ban - da
só! Nu - ma ban - da, nu - ma ban - da só! Eu só!

EU TREPEI NA RIBANCEIRA

Carimbó

Recolhido por: Adelermo Matos - 1974

Marapanim - Pará

Eu tre - pei na ri-ban - cei - ra, a ri - ban-cei - ra tre
 - meu, Eu Guar - doo a - mor dos ou - tros, Mas não a - choquem guar - deo
 meu! Eu tre - pei na ri-ban - cei - ra, A ri - ban-cei - ra tre -
 meu, Eu guar - doo a - mor dos ou - tros, Mas não a - choquem guar - deo
 meu! Quan - do mor - rer, ó mu - lher! Eu vou cho -
 rar seu va - lor, Na su - a ca - ma, ó mu - lher! Jun - ti nhoas
 pés do Se - nho! Quan - do mor - rer, ó mu - lher! Eu vou cho -
 rar seu va - lor, na su - a ca - ma, ó mu - lher, jun - ti nhoas
 pés do Se - nho! Eu tre -

LAVADEIRA

Carimbó

recolhido por: Adclermo Matos - 1974

Marapanim - Pará

Oit La - va, la - va, la - va - dei - ra! Quem

ten - si - nou a la - var? Oit La - va, la - va, la - va

- dei - ra! Quem ten - si - nou a la - var!

Foi, foi, foi! Foi pei - xi - nho do

mar! Foi, foi, foi!

Foi pei - xi - nho do mar!

mar!

MAÇARIQUINHO

Carimbó

Recolhido por: Adelermo Matos - 1974

Marapanim - Pará

Ma - ça - ri - qui - nho da be - ra dé - ga - ra - pe! Stá fa - zen - do pe - re -
- ré! Na re - pon - ta da ma - ré! Ma - ça - ri - qui - nho da be - ra dé - ga - ra -
pe! Stá fa - zen - do pe - re - ré! Na re - pon - ta da ma - ré! É pe - re -
- ré! É pe - re - ré! É pe - re - ré! Na re - pon - ta da ma -
- ré! É pe - re - ré! É pe - re - ré! É pe - re - ré! É pe - re -
16 ré! Na re - pon - ta da ma - ré Ma - ça - ri -
2. 20
ré!

MENINA TU É BONITA

Carimbó

Recolhido por: Adelermo Matos - 1974

Marapanim - Pará

Me - si - na tu é bo - ni - ta, Me - di - ca - da tu - ni - ra?

Me - si - na tu é bo - ni - ta, Me - di - ca - da tu - ni - ra?

Eu - mo - so na Vi - la Be - la, Em - fra - te da Vi - la An - to - ni - o?

Eu - mo - so na Vi - la Be - la, Em - fra - te da Vi - la An - to - ni - o?

Me - si - na tu é bo - ni - ta, Me - di - ca - da tu - ni - ra.

MEU CACHORRINHO

Carimbó

Recollido por: Adelermo Matos - 1974

Marapanim - Pará

Meu ca - chor - ri - nho! Que me dá me - dei! Le - vei pro - ma - to, cri - ou - la, A on - ça co - mei! Meu ca - chor - ri - nho! Que me dá me - dei! Le - vei pro - ma - to, cri - ou - la, A on - ça co - mei! Sem sou - bes - se, não en - tra - va no ma - to, Pra tí - me sa - ra - rá do bu - ra - col! Sem sou - bes - se, não en - tra - va no ma - to Pra tí - me sa - ra - rá do bu - ra - col! Meu ra - col!

Roda peão

Mestre Lucindo

Tã cho-ven-da, tá re-lam-pe-an - do Tã tro-ve-jan-do, tá re-lam-pe-an - do Tã cho-
ven-da, tá re-lam-pe-an - do Tã tro-ve-jan-do, tá re-lam-pe-an - do Roda pião, roda pião
Roda pião no chão? Roda pião, roda pião Roda pião no chão!

Tã choveendo, tá relampeando
Tã irruvejando, tá relampeando

Roda pião, roda pião
Roda pião no chão!

Boa noite senhoras & senhores (1974)

Fm C7 Fm C7 Fm

C7 Fm C7 Fm C7 Fm

C7 Fm C7 Fm C7 Fm

C7 Fm C7

Boa noi-te se-nhor & se - nho-ra vi-e-mos de lon-ge che-gan-do a-qui

Fm C7 Fm

Boa noi-te se-nhor & se - nho-ras vi-e-mos de lon-ge che-gan-do a-qui Ca-rim-bó

C7 Fm

Ó se-nhor - pi-ra da vi - la de J-coa-ra-ci Ca-rim-bó Li-ra - pu-ra

C7 Fm

da vi - la de J-coa-ra-ci E não boa noi-te se-nhor & se - nho-ra de J-coa-ra-ci

Fm *D.S. al Fine*

Partituras das músicas de Mestre Verequete

Extraído de:

PENICHE, Laurenir. Verequete: o som dos tambores – s.n., 2006. 75 p.

Transcrição das partituras: Fábio Cavalcanti

O carimbó não morreu

Mestre Verequete

O Ca-ri-mó não Mor-reu Es-tá de vol-ta ou-tra vez O Ca-ri-mó não Mor-reu Es-tá de vol-ta ou-tra vez O ca-ri-mó não mor-reu Quem can-ta o ca-ri-mó sou eu O ca-ri-mó não mor-reu Quem can-ta o ca-ri-mó sou eu Sou co-brá ve-nenosa Os-se dum de co-brá Sou co-brá ve-nenosa cuida-do vou te mor-der

O Carimbó não morreu
 Está de volta outra vez
 O carimbó nunca morreu
 Quem canta o carimbó sou eu

Sou cobra venenosa
 Osse dum de cobra
 Sou cobra venenosa
 cuida-do vou te morder

Boa noite senhoras & senhores (1974)

Fine C7 Em C7 Em
 6 C7 Em C7 Em C7 Em
 12 C7 Em C7 Em C7 Em
 18 C7 Fine C7
 24 Em C7 Em
 30 Em C7 Em
 36 C7 Em
 42 C7 Em
 48 Em D.S. al Fine

Boa noi-te se-nhoras & se-nhores vi-vi-nesses de lon-ga e-le-gan-ça-qui
 Boa noi-te se-nhoras & se-nhores vi-vi-nesses de lon-ga e-le-gan-ça-qui Ca-rim-
 bó Us-ra - pa-ra da vi - la de_l-con-ra-ci Ca-rim - bó Us-ra - pa-ra
 da ci - la de_l-con-ra-ci E éssu boa noi-te se-nhoras & se - la de_l-con-ra-ci

Borboleta da asa amarela (1974)

Em C7 Em C7
 7 Mo-ça bo - rni-ta que tá m-ja - re-la bor-bo - le-ta da asa-a-ma-
 13 re - la Mo-ça bo - rni-ta que tá m-ja - re-la bor-bo - le-ta da asa-a-ma-re - la A-ma-
 18 re-la bor-bo-le-ta da asa-a-ma-re-la bor-bo-le-ta da asa-a-ma-re-la A-ma-re-la bor-bo-le-ta da asa-a-ma-
 23 re - la bor-bo - le-ta da asa-a-ma-re - la Mo-ça bo rni - ta
 29

Cachorro caçador (1974)

F Dm F Dm F B^b

7 An - da - do an - da - do an - da - do An - da - do

13 do no ma - ão li - com A - gre - ça - ra de - us - ca - çu Que não ca - çar - ro ma -

19 ão é An - ão Meu ca - çar - ro no ma - ão é bom ca - çar - dor Cor - re cor - re ma -

25 ão que é bom cor - re - dor Meu ca - çar - ro no ma - ão é bom ca - çar - dor Cor - re cor - re ca -

31 çar - ro que é bom ca - çar - dor Meu ca - çar - ro no ma - ão é bom ca - çar - dor

Cachorro caçador (1974)

F Dm F Dm F B^b

7 An - dan - do an - dan - do an - dan - do An - dan - do

13 do no meu - so li - com A pro - ce - ra de - u - sua ca - ça Que não ca - çar - ro sua -

19 tou é An - toni - meu ca - çar - ro no - ta - to, é bom ca - çar - dor Cor - re cor - re ve -

25 na - do que é bom cor - re - dor Meu ca - çar - ro não - ta - to, é bom ca - çar - dor Cor - re cor - re ca -

31 çar - ro que é bom ca - çar - dor Meu ca - çar - ro no - ta - to

Limoeiro baixa a rama (1974)

E
A
E

Lí - moe - ci - ro bai - xa a ra - ma Que eu que - ro ó - tar um hí - mão Lí -
A
E
A

E
B7
E
A
E

moe - ci - ro bai - xa a ra - ma Que eu que - ro ó - tar um hí - mão Que eu que - ro ti - rar a ma -
E
B7
E
A
E

11

má - gon De - sen - ty - do en - ta - ção Que eu que - ro ti - rar a ma - má - gon De - sen -
B7
E
E7
A
B7
E

16

te - do en - ta - ção Ti - rar a ma má - gon Ti - rar a ma flor Ti - rar a ma
E7
E
E7
A
B7
E

21

má - gon que eu te - rão do meu a - mor Ti - rar a ma má - gon Ti - rar a ma flor
B7
E

26

Ti - rar a ma má - gon que eu te - rão do meu a - mor

Vou tirar cipó (1974)

F C7 F C7

8

F F C7 F C7

Eu vou p'ó ga - pó Fui tirar ci - pó Eu vou p'ó ga - pó

17

F C7 F C7

Fui tirar ci - pó Vou cá mo-re - ni-nha Vou dan - çar o ca-rim - bó Vou cá mo-re - ni-nha Vou dan -

25

F C7 F C7

çar o ca-rim - bó Eu já pas-sei O-lha, o ca-rim-bó! Eu vou pas-sar O-lha, o ca-rim-bó!

33

C7 F C7 F C7 F

Eu vou bein-sar O-lha, o ca-rim-bó! RRRRRRR!!! O-lha, o ca-rim-bó! Já tá!

41

C7 F C7 F

O-lha, o ca-rim-bó! Óga O-lha, o ca-rim-bó! Eu vou p'ó ga - pó Fui tirar ci - pó

49

C7 F C7 F

Eu vou p'ó ga - pó Fui tirar ci - pó Vou cá mo-re - ni-nha Vou dan - çar o ca-rim - bó

57

Vou cá mo-re - ni-nha Vou dan - çar o ca-rim - bó Eu já pas-sei O-lha, o ca-rim-bó! Eu vou pas-sar

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

57 C7 F C7 F
 O-Iba_o ca-rim-bô! Eu von biso-car O-Iba_o ca-rim-bô! Eu von ro-dar

61 C7 F C7
 O-Iba_o ca-rim-bô! Rá rá! O-Iba_o ca-rim-bô!

65 F C7 F C7 F
 O-Iba_o ca-rim-bô! O-Iba_o ca-rim-bô! RRRRRR!!! O-Iba_o ca-rim-bô!

76 F F
 1. 2.

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

The musical score is written in treble clef and 4/4 time. It consists of six staves of music with Portuguese lyrics underneath. The key signature has one flat (F major/D minor). The first five staves contain the vocal melody with lyrics, and the sixth staff contains a guitar accompaniment. Chord symbols are placed above the staff, and measure numbers 50, 65, 77, 85, and 93 are indicated on the left.

50 Fé! O - ra só pe - ra Xô De - rá! O - ra bra - za pe - ra Xô Pe - rá! O - ra tá dan - ças - da Xô Pe -

65 ré! O - ra tá pit - lus - do Xô Pe - rá! O - ra ps - ja pe - ra Xô Pe -

77 tá tá tá tá tá tá tá

85

93

A casinha do caboclo (1975)

C7 F C7
 A ca-si-nha do ca-boc-lo é car-
 ca-da de ta-bo-ca No fun-ri de um ri-a-cho Co-ber-ta com pa-ra-ro-ço A
 ca-si-nha do ca-boc-lo é um-en-de de ta-bras Na be-za de um ri-a-cho Co-ber-
 ta com pa-ra-ro-ço Ca-fo-ço to-ca vi-o-je Ca-bo-ço to-lo tam-bém
 Ca-fo-ço só a-cha bom Ma-mãe do no-ss-te-ri-or Ca-bo-ço to-ca vi-o-

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

Musical score for 'DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}'. The score is written in treble clef and includes lyrics in Portuguese. The first line of music is marked with measure numbers 41, 42, and 43. The lyrics are: 'In Ca-bu - co fa-te tan-chor Ca-bo - cu só a-cha baxer Mé-tan - do no 3o-fo-tiver'. The second line of music is marked with measure number 44 and has the lyrics: 'In Ca-bu - co fa-te tan-chor'. The score includes chord symbols (F, C7) and a fermata over the final note of the second line.

41 F $C7$
In Ca-bu - co fa-te tan-chor Ca-bo - cu só a-cha baxer Mé-tan - do no 3o-fo-tiver

44 F

A cobra é venenosa (1975)

F C7 F C7

9
F F C7 F

A co-bra é ve-ne-nosa - sa que mor - de-a a mi-nha vi-vô mas a - la só fi-ça bo -

16
C7 F C7 F

- a se dan-çar o ca-ri-m-bô A co-bra é ve-ne-nosa - sa que mor - de-a a mi-nha vi-vô mas o -

23
C7 F C7

- la só fi-ça bo - a se dan-çar o ca-ri-m-bô Ba-lan-ça de pesar ou - ro não é

30
F C7 F

de pesar me-tá Ba-lan-ça de pesar ou - ro do la - do que o pe-so dá Ba-lan-ça

37
C7 F C7

- ça de pesar ou - ro não é de pesar me-tá Ba-lan-ça de pesar ou - ro do la - do que o pe-so

44
F C7 F

dá Mas a co - bra é ve - ne - no - sa que mor - de-a a mi-nha vi-vô mas o -

51
C7 F C7

- la só fi-ça bo - a se dan-çar o ca-ri-m-bô A co-bra é ve-ne-nosa - sa que mor -

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

51

f *C7* *f*

-deu a muiçuca - só mas e - fu só ã - ca bo - a se dan - ças o ca - sta - bó

C7 *f* *C7* *f*

59

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Carimbó' by Ipanema. It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 51 and contains the vocal melody with lyrics. Above the staff, the chords *f*, *C7*, and *f* are indicated. The second staff begins at measure 59 and contains the piano accompaniment. Above this staff, the chords *C7*, *f*, *C7*, and *f* are indicated. The music is written in a 2/4 time signature and features a rhythmic pattern characteristic of Carimbó.

Galo da campina (1975)

B \flat F7 B \flat C m
 Na campina - se leas um ga - lo Es - se ga - lo é cam - pa -
 4 F7 B \flat B \flat
 der E - le cam - pa - se - a - na - mur - le faz cho - zar quem tem a - mor Na cam - pi - na tem um
 14 F7 B \flat
 ga - lo Es - se ga - lo é cam - pa - se - a - mur - le faz cho - zar quem tem a - mor
 20 B \flat 7 B \flat B \flat B7
 Eu vou pra lá Eu vou pra lá Con - so - lar es - se um - re - na Que é pra
 26 B \flat B \flat 7 B \flat F7
 o - la não cho - rar Eu vou pra lá Eu vou pra lá Con - so - lar es - se um - re - na Que é pra
 32 B \flat B \flat F7
 o - la não cho - rar
 38 B \flat C m F7 B \flat C m

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}



Ralador (1975)

Eu fui sa ro - ça ar-san-car sou-dio - ca pra mim ra-pa' Eu fui sa ro -

ça ar-san-car sou-dio - ca pra mim ra-pa' O sa-la, ra-la, ra-la-dor O pe-ne-ra, pe-

ne-ra, pe-ne-ra-dor O sa-la, ra-la, ra-la-dor O pe-ne-ra, pe-ne-ra, pe-ne-ra-dor

Pout-pourri Chama Verequete (1977)

B^b F7

Cha-ma Ve-re - que - te. Ó Cha-ma Ve-re - que -

B^b F7

te. hom Cha-ma Ve-re - que - te. laas

B^b F7

Cha-ma Ve-re - que(ite) Oit Ve-rê Oi

B^b F7

Cha-ma Ve-re-quete(ite) Oit Ve-rê Oi Cha-ma Ve-re-quete)'

B^b F7

Oit Ve-rê O - gum pa-lai - lê Pe-le - já, pe-le - já O - gum pa-lai-lê é Pe-le - já, pe-le -

F7 B^b

já O - gum pa-lai - lê Pe-le - já, pe-le - já O - gum pa-lai - lê é Pe-le - já, pe-le -

F7 B^b

já O - gum, o - gum Ta-ta-ra com Deus Pa-pai o - gum Ta-ta-ra com Deus Ma-mãe O - gum
O - gum, o - gum Ta-ta-ra com Deus Pa-pai o - gum Ta-ta-ra com Deus O - gum, o - gum

F7 B^b

gum Ta-ta-ra com Deus O - gum, o - gum Ta-ta-ra com Deus Deus A-ra-
gum Ta-ta-ra com Deus Ter - rei - ro, o - gum Ta-ta-ra com Deus Deus

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

54 F7 Bb F7

an - da a - ru - an - da a - ru - an - da A - ru - an - da é é A - ru - an - da a - ru - an - da a - ru - an - da A - ru -

55 Bb F7

an - da á E A - ru - an - da a - ru - an - da a - ru - an - da A - ru - an - da é é E A - ru -

56 F7 Bb

an - da a - ru - an - da a - ru - an - da A - ru - an - da á Mas - des fa - zer men - ter - rei - ro Bem - ta

57

bet - ri - zha do mar Mas - des fa - zer men - ter - rei - ro Só pra mim - brin - car A - ru -

58 F7 Bb F7

an - da a - ru - an - da a - ru - an - da A - ru - an - da é é A - ru - an - da a - ru - an - da a - ru - an - da A - ru -

59 Bb F7 Bb

an - da á Cha - ma Ve - re - que(re) Ói Ve - ré Ói (Cha - ma Ve - re - que(re) Ói Ve - ré Ói

60 F7 Bb

61

Cha - ma Ve - re - que(re) Ói Ve - ré Ói Cha - ma Ve - re - que(re) Ói Ve - ré

Carimbó do açaí (1980)

F C7 F C7 F

9
Tá-vo-s sei pre-ou-tro la-do do rio Fui a-pa-rlar a-ça-i pra nós to-nhar Tá-vo-s

C7 F

11
sei pre-ou-tro la-do do rio Fui a-pa-rlar a-ça-i pra nós to-nhar An-dei na be-ri-do

C7 F C7

13
ria Ne-nhum ca-cho-pu-de-a-pa-rlar É a-ma-ri-s-le-za a-ca-ba-ram a ri-

F C7 F

15
que-za do nos-so Pa-rá An-dei na be-ri-do-ria Ne-nhum ca-cho-pu-de-a-pa-rlar

C7 F C7

17
É a-ma-ri-s-le-za a-ca-ba-ram a ri-que-za do nos-so Pa-rá

F C7 F

19

Sercia do mar (1994)

Gm Cm Gm D7 Gm Cm

Gm D7 Gm Gm D7

Eu sou a se-rei-a do mar De

Gm D7 Gm Cm

mar do mar Eu sou a se-rei-a do mar De mar de mar Eu tô dei-ta-da na_a-

Gm D7 Gm Cm Gm

rei-a Tô ou-van-do_e_tou can-tar Eu tô dei-ta-da na_a-rei-a Tô ou-

D7 Gm G7 Cm Gm

van-do_e_tou can-tar És-se ca-rim-bó é mai-to gra-n-te De cin-

D7 Gm G7

ta-za pra bai-xo_en_sou_poi-xo Da cin-ta-za pra ci-ma_en_sou_goa-le És-se ca-rim-

Cm Gm D7

bó é mai-to gra-n-te De cin-ta-za pra bai-xo_en_sou_poi-xo Da cin-

Gm Cm Gm D7 Gm

ta-za pra ci-ma_en_sou_goa-to

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

57 *Gm Gm D7 Gm Gm Gm*

 No meu bar-co, á

58 *Gm Gm D7*

 ve-la ví - a-jo a nos-te, ja - rei-ra Com pa-de-res de se - rei-a En - ãen-to as es-cho-

59 *Gm Gm Gm*

 ei-ra No meu bar-co, á ve-la ví - a-jo a nos-te, ja - rei-ra Com pa-de-res da se-

63 *D7 Gm Gm Gm*

 rei-a En - ãen-to as es-cho - ci-ra Eu sou a se-rei-a da mar Do mar, do mar Eu

73 *D7 Gm Gm Gm*

 sou a se-rei-a do mar Do mar, do mar Eu sô dei-ta-da na, a - rei-a Tô or-

78 *D7 Gm Gm Gm D7*

 vi-vi-do, o teu cas-tal Eu sô dei-ta-da na, s - rei-a Tô or - vi-vi-do, o teu cas-tal

82 *Gm G7 Gm Gm*

 Es-se ca-rim - bó é meu-to que-n - te Da cin - ta-ta pra bai-so, so sou

89 *D7 Gm G7 Gm*

 pei - xe Da cin - ta-ta pra ci-ma, ca sou gen - te Es-se ca-rim - bó é meu-to

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

05 C#m D7 C#m
 qüê-ri - te Da - cen - ta - ri - pra - dos - vo - sos - rus - xi Qu - tã - ta - sã - prá - ci - ta - ca - sos - gen - te
 C#m G#m D7 G#m C#m G#m
 08
 106 D7 G#m C#m

Detailed description: The image shows a musical score for guitar. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The first staff starts at measure 05 and contains the first line of lyrics. Above the staff, the chords C#m, D7, and C#m are indicated. The second staff starts at measure 08 and contains the second line of lyrics. Above the staff, the chords C#m, G#m, D7, G#m, C#m, and G#m are indicated. The third staff starts at measure 106 and contains a short musical phrase. Above the staff, the chords D7, G#m, and C#m are indicated. The lyrics are in Portuguese and appear to be a religious or spiritual song.

Lembrando o Limoeiro (1994)

F C7 D7 G7

7 C7 F C7 F *Fine*

Eu tra-ves-sei ba - i - a Tra-ves -

13 Bb F C7 F F

sei pro la-ço de lá Fui cam-sar no Ri-que - si - to No es - ta - do do Pa - ri - Eu rá

17 F7 Bb F C7

É do A-ma - i É do Sa-m - cá Eu não cau-tar eu - riu - bó Com a-que-las mo -

21 F F *D.C. al Fine*

re-nas do la-ço de lá re-nas do la-ço de lá

Morena penteia o cabelo (1994)

F B^b F C7 F B^b

7 F C7 F F

Mo - re-na pen-tei-a o ca - be - lo Que - ro

B^b F B^b F

13 ver - ba - lan - ce - ar Mo - re - na pen - tei - a o ca - be - lo Que - ro ver - ba - lan - ce - ar Tu

B^b F C7 F B^b

19 vem me - ca - si - nar dan - ças O Ca - rim - bó do Pa - sá Tu vem me - ca - si - nar dan -

F C7 F F B^b F

25 ças O Ca - rim - bó do Pa - sá

C7 F B^b F C7 F

31

36 F

36

O carimbó não morreu (1994)

C Dm G7 C
 7 Dm G7 C Dm G7
 13 C Dm G7 C Dm
 19 G7 C Dm G7 C
 26 Dm G7 C Dm
 32 G7 C F G7 C
 38 Dm G7 C C
 44 Dm G7 C Dm G7

O Ca-rim-bó não Mor-run Es-tá de
 vel-ta-on-tin vez O Ca-rim-bó não Mor-reu Es-lá de vel-ta-on-tin vez O ca-rim-bó
 não mor-reu Que-m can-ta-o ca-rim-bó sou eu O ca-rim-bó não mor-reu Que-m can-ta-o
 ca-brá ve-de - no-sa em-bi-da - da vesti-te mor-dor Sou
 ca-brá ve-de - no-sa em-bi-da - da vesti-te mor-dor Sou

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

54 C Dm G7 C

55 Dm G7 C Dm G7

56 No ti - tus de pau e corda Ou-ço, os tam - bo-res em - pol - gar

62 C Dm G7 C

63 No ti - t - mo de pau e corda Ou-ço, os tam - bo-res em - pol - gar Me - xe, o

67 Dm G7 C Dm

68 co - rti-ção da gen-te Mui-ss-ua ri - la do Pa-ri Me-xe, o co-sa-que-els gen-te Mui-ss-ua ri -

73 G7 C F G7 C

74 la do Pa-ra Sou co - bra ve - ne - ro - sa Os - so di - ro de ro - ar Sou

79 Dm G7 C C

80 co - bra ve - ne - ro - sa em - du - do vai te mor - dar Sou Não me, in - te - res - sa, os i - nu - tan -

85 Dm G7 C Dm G7

86 tes Mas que fi - que por a - í Não me, in - te - res - sa, os i - nu - tan - tes Mas que fi - que por a - í

91 C Dm G7 C

92 Quan - de, ca - pa - ro, o es - mo - ba Já do man - ds pe - de bis Quan - do, ca - pa - ro, o es - mo -

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

07

Dm G7 C F G7

bô Tu-ôu min-ôu pe - de bôu Sen co-bra ve - ue - no - su Os - so du - to de ra - ve

08

C Dm G7 C C

Sen co-bra ve - ue - no - ar eu - lá - do tou tá mor - ãer Sen

1. 2.

The image shows a musical score for a piece titled 'DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}'. It consists of two staves of music. The first staff is numbered '07' and the second '08'. Above the first staff, guitar chords are indicated: Dm, G7, C, F, and G7. The lyrics for the first staff are: 'bô Tu-ôu min-ôu pe - de bôu Sen co-bra ve - ue - no - su Os - so du - to de ra - ve'. Above the second staff, guitar chords are indicated: C, Dm, G7, C, and C. The lyrics for the second staff are: 'Sen co-bra ve - ue - no - ar eu - lá - do tou tá mor - ãer Sen'. At the end of the second staff, there are two first endings marked '1.' and '2.'.

Pescador (1994)

Gm D7 Gm D7

7 Gm D7 Gm

11 D7 Gm *Fine*

Ta-va pes - ca - do, mo - re - na

15 D7 Gm

Com a fi - nha na mão Er-vei - ma pes - ca - da, mo - re - na Pu - sei um bi - bi - xão

21 Gm G7 Gm Gm D7

Ta-va pes - vão Ai co - mo é bom pes - car Na be - ra mar,

25 Gm G7 Gm Gm

mui - te de lu - ar Ar - co - mo é bom pes - car

29 D7 Gm *D.C. al Fine*

Na be - ra mar, mui - te de lu - ar

Verequete da coluna (1999)

E
 Ve-re - que-te da co - lu-na É rei do mar Eu sur - ãen sou da co -

7
 he-na É rei do mar Meu tam - bor é da co - lu-na É rei do mar Meu ter -

B7 E
 14
 sei - ra é da co - lu-na É rei do mar Ca - bo - clo bra - bo do ta - bo - cá Me dá tu - a

B7 E B7 E
 21
 se - cha que eu que - ro fle - char É Ca - bo - clo bra - bo do ta - bo - cá Me dá tu - a

B7 E B7 E
 28
 se - cha que eu que - ro fle - char Ca - bo - clo bra - bo do ta - bo - cá Me dá tu - a

B7 E B7 E
 34
 se - cha que eu que - ro fle - char Ve - re - char 1 - áá! Me dá tu - a

B7 E B7 E B7 E
 41
 fle - cha que eu que - ro fle - char Me dá tu - a fle - cha que eu que - ro fle - char *Fin* *D.S. al Fine*

Ilha do Marajó (2002)

F C7 F

É lá, é lá, é lá A mai-or i-lha do nos-so Pa-ra É lá, é lá, é

C7 F C7

lá A mai-or i-lha do nos-so Pa-ra A i-lha do Ma-ra-jó Tem gran-

F C7

de po-vo-a-ção A-ou - de sus-ten-ca-rim-bó No tem-po da es-cre-vi-tão

F C7 F

A i-lha do Ma-ra-jó Tem gran-de po-vo-a-ção A-ou -

C7 F

de sus-ten-ca-rim-bó No tem-po da es-cre-vi-tão

C7 F C7

F F C7

Eu vim, eu vim, eu vim Eu vim do Ma-ra-jó

F C7 F

Eu vim, eu vim, eu vim Eu vim do Ma-ra-jó Eu vim

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

2

44 *f* C7 *f*

a-mex-tar pra ca-sa gon-to A óm - ça do Ca-rim-bó Eu xto a-mex-tar pra ca-sa

49 C7 *f* C7

gon-to A óm - ça do Ca-rim-bó

55 *f* C7 *f*

61 *f* C7

Eu fui pas-se-ar de en - ta - a Eu fui a-pren-der a re - nar A mi-ta ca-so - a lu -

67 *f* *f*

rou Na bú - a do Gua - ja-zé Eu fui rou Na bú - a do Gua - ja-ri Re -

73 *f* *f* *f*

ma, re-ma, re-ma - dor Veni a-pren-der a re - nar Va - mos ver se nós let - ves-sa A ba -

79 *f* C7 *f* C7

i-a do Gua-ja-ri Re - ma, re-ma, re-ma - dor Veni a-pren-der a re - nar Va -

85 *f* C7 *f*

mos ver se nós let - ves-sa A ba - i-a do-Gua-ja-ri

91 *f* C7 *f*

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}



3

Verequete é o rei (2005)

Ve-re - que - te_é o Re - i Co-ro - a - do lá no mar Ve-re -
 que - te_é o Re - i Co-ro - a - do lá no mar Co - ro - a. co - ro - a Co - ro -
 a bei-lhos no mar Co - ro - a. co - ro - a Co - ro - a bei-lhos no mar Ve-re -
 mar O - gum pa-lai - lé Pe-le - já pe-le - já E O - gum pa-lai - lé Pe-le - já. pe-le -
 já O - gum pa-lai - lé Pe-le - já. pe-le - já O - gum pa-lai - lé Pe-le - já. pe-le - já O - gum, o -
 gum Ta-ta-ra com Deus Ter-rei-ro, O gum Ta-ta-ra com Deus O - gum, o - gum Ta-ta-ra com
 Deus Pa-pai O - gum Ta-ta-ra com Deus O - gum, o - gum Ta-ta-ra com Deus Ter-rei-ro, O -
 gum Ta-ta-ra com Deus *D.S. al Fine* Ve-re -

DOSSIÊ IPHAN {Carimbó}

Dias Ter-sei-ro

ANEXO C - Instituições parceiras

- Instituto de Artes do Pará
- Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro

Prefeituras Municipais de:

- Abaetetuba
- Afuá
- Anajás
- Ananindeua
- Bagre
- Barcarena
- Belém
- Breves
- Bujaru
- Cachoeira do Ararí
- Cametá
- Castanhal
- Chaves
- Colares
- Curalinho
- Curuçá
- Gurupá
- Igarapé-Miri
- Inhangapi
- Irituia
- Magalhães Barata
- Maracanã
- Marapanim
- Marituba
- Melgaço
- Moju
- Muaná
- Ponte de Pedras
- Portel
- Quatipuru
- Salinópolis
- Salvaterra
- Santa Bárbara
- Santa Cruz do Ararí
- Santa Izabel
- Santarém Novo
- Santo Antonio do Tauá

- São Caetano de Odivelas
- São João da Ponta
- São João de Pirabas
- São Sebastião da Boa Vista
- Soure
- Terra Alta
- Vigia

EM ANÁLISE

ANEXO D – A equipe de pesquisa

O inventário e dossiê do carimbó, realizado entre os anos 2009 e 2013 teve a coordenação de Edgar M. Chagas Junior, geógrafo, músico percussionista e doutorando em Antropologia pela Universidade Federal do Pará – UFPA com experiência na área de Geografia Cultural; pesquisa e documentação no âmbito do patrimônio imaterial. A equipe de pesquisa foi composta por Andrey Faro de Lima, sociólogo, doutor em antropologia pela Universidade Federal do Pará e músico com experiência em pesquisa e documentação no âmbito do patrimônio imaterial. Taíssa Tavernard de Luca, historiadora e antropóloga, pesquisadora das religiões de matriz africana, e professora adjunta de antropologia na Universidade do Estado do Pará e no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião (PPGCR) da mesma instituição.

Este trabalho ainda contou com a colaboração de pesquisadores e assistentes de pesquisa que fizeram parte de algumas das etapas referentes aos levantamentos preliminares e inventário: Marta Geórgia Martins de Souza (Levantamento Preliminar da Microrregião do Salgado Paraense, Mesorregião Metropolitana de Belém e Microrregião Cameté e entornos), antropóloga com formação acadêmica voltada para metodologia de pesquisa cultural de gêneros musicais populares; Maíra Oliveira Maia (Levantamento Preliminar da Mesorregião Metropolitana de Belém), historiadora com experiência na área de Literatura e Política; Mônica Lizardo de Moraes (inventário e retornos), socióloga com experiência na área de antropologia das populações ribeirinhas; Wanderlan Gonçalves do Amaral (inventário e retornos), graduando em Ciências da Religião pela Universidade do Estado do Pará – UEPA e Isis Jesus Ribeiro (formatações de fichas, mapas, catalogações, ilustrações), graduanda em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Pará – UFPA.

ANEXO E – Parecer do relator

EM ANÁLISE

ANEXO F - Título de registro

EM ANÁLISE

Notas

i Termo que historicamente era (em alguns lugares ainda é) usado para definir as festas de batuque (folganças típicas de segmentos das camadas mais populares, notadamente identificadas pela presença de instrumentos percutidos) e posteriormente de carimbó.

ii O entrudo constitui neste caso, o momento de término de um dia de trabalho na roça, ou das comemorações/celebrações pelo término da colheita.

iii Município paraense localizado na região nordeste do Estado distante 136 km da capital.

iv Sobre o assunto ver MACIEL, 1983.

v No ano de 2006, a Irmandade de Carimbó de São Benedito em conjunto com outras entidades de outros municípios, como Marapanim e Curuçá, por meio de contatos estabelecidos com o IPHAN, formalizaram o *pedido de registro* do carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. A partir disso criou-se uma mobilização feita por representantes e membros destas entidades e de conjuntos de carimbó denominada Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro cuja finalidade é mobilizar a sociedade para valorização e o reconhecimento do carimbó como expressão da cultura brasileira por meio de encontros, seminários e oficinas culturais.

vi Sendo os nomes mais divulgados no período o de Mestre Lucindo e Verequete.

vii Importa ressaltar que várias outras discussões orbitavam ao redor do carimbó como a questão das origens (indígenas, negras ou caboclas) da manifestação, ou mesmo sobre as definições etimológicas do termo que deu origem a palavra carimbó, além das dúvidas corriqueiras sobre uma folgança de “caboclos” desmedida de caráter político ou como afirma MACIEL (1983) “expressão dos anseios do caboclo da região” personificando a manifestação em torno de uma roupagem representativa dos dilemas sociais ao qual estariam inseridos.

viii Conhecido como “Rei do carimbó”, Pinduca figura como um dos principais expoentes da música popular paraense sendo seu nome sempre associado ao ritmo carimbó sobre o qual gravou desde a década de 1970 dezenas de discos.

ix IPHAN. Caderno de Ficha e Relatório Final – INRC-Carimbó, 2009.

x Estas duas grandes áreas são separadas pelas águas da baía do Marajó.

xi Segundo os pescadores do Abade (Município de Curuçá) e de Vigia, ambas localizadas na microrregião do Salgado Paraense, as águas da contracosta do Marajó que seguem até os limites de países fronteiriços da América Central são as mais procuradas por pescadores da região e por embarcações de outros estados.

xii Prática introduzida pelos colonizadores portugueses e que consiste em marcar os animais.

xiii Dona Fátima explicou em rápidas palavras a feitura do *frito do vaqueiro* (um alimento tradicional na região das fazendas): “a gente pega a carne gorda corta miúdo e coloca sal, cozinha até pegar a gordura com a colher de pau, pinga no fogo [geralmente de carvão] se arder [incendiar] tá bom. E tem que mexer o tempo todo pra não queimar”

xiv Ver Relatório da Pesquisa Relacionada ao Modo de Fazer a Flauta Artesanal do Carimbó (Iphan,2010).