



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

BRUNO DANIEL DAS NEVES BENITEZ

GUITARRA E TAMBOR: Territorialidade e expressões do Carimbó em Belém-PA.

**BELÉM-PA
2021**

BRUNO DANIEL DAS NEVES BENITEZ

GUITARRA E TAMBOR: Territorialidade e expressões do Carimbó em Belém-PA.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Geografia.

Área de concentração: Organização e Gestão do Território.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Goretti da Costa Tavares.

BELÉM-PARÁ
2021

Dados Internacionais de Catalogação de Publicação (CIP) de acordo com ISPB
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo autor (a)

B467G Benitez, Bruno Daniel das Neves.

Guitarra e tambor: territorialidade e expressões do Carimbó em
Belém-PA/ Bruno Daniel das Neves Benitez – 2021.
133f: il: color

Orientador (a): Prof^a. Dra. Maria Goretti da Costa Tavarres
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas, 1, Belém, 2021.

1. Carimbó. 2. Cultura popular. 3. Territorialidade. 4. Geografia
Cultural. I Título.

CDD 306.4098115

BRUNO DANIEL DAS NEVES BENITEZ

GUITARRA E TAMBOR: Territorialidade e expressões do Carimbó em Belém-PA.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Geografia.

Área de concentração: Organização e Gestão do Território.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Goretti da Costa Tavares.

Apresentado em ___/___/___.

Conceito:_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dra. Maria Goretti da Costa Tavares (Orientadora – PPGeo/UFPA)

Prof. Dr. Márcio Douglas Brito Amaral (Examinador Interno – PPGeo/UFPA)

Prof. Dr. Edgar Monteiro Chagas Júnior (Examinador externo – (PPGCLC/UNAMA)

BELÉM-PARÁ
2021

Aos mestres e mestras do Carimbó.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos mestres e mestras do Carimbó, que através de suas vozes e tambores cantam a cultura Paraense - Amazônica, produzindo importantes obras e registros sobre o modo de vida e riqueza cultural produzida por nossos caboclos e ribeirinhos.

Agradeço também aos professores, colegas e amigos que a Geografia me deu desde a graduação. Cada um deles de alguma forma contribuiu para que, entre minhas idas e vindas do mundo acadêmico, esta pesquisa pudesse ser concluída, em especial a amiga Eliane Santana, que acompanhou mais de perto este processo.

Agradecimento especial também a minha banca de qualificação, formada pelos professores Márcio Douglas e Edgar Chagas, cujas contribuições foram cruciais para que esta pesquisa encontrasse seu melhor rumo.

Gratidão à minha orientadora Prof. Goretti Tavares, que com sua dedicação e paciência foi fundamental para encaminhar todo o processo da pesquisa e me auxiliar nos momentos de dúvida e indecisão.

Agradeço imensamente a minha esposa Elaine, meus filhos, Luna e Ian, que sempre me apoiaram e estiveram a meu lado, em especial no último ano da pesquisa, onde o isolamento social imposto pela pandemia nos privou da liberdade de ir e vir, mas também nos aproximou enquanto família.

A minha mãe, Olga, que sempre foi a maior incentivadora dos meus passos acadêmicos, e que me fez ver que na minha vida cabia a arte, a ciência, a família, e tudo mais que o futuro me reservar.

RESUMO

Este trabalho busca discutir de que forma se manifesta hoje a territorialidade do Carimbó na cidade de Belém-PA, abordando seus espaços de atuação, a influência do meio urbano e a produção de símbolos que caracterizam este ritmo musical como elemento integrante da identidade regional e como patrimônio cultural.

O foco da pesquisa consiste em discutir os processos e as formas como o Carimbó expressa sua territorialidade em Belém, analisando como o conteúdo simbólico desta cultura contribui para formação de uma identidade regional, expressada em locais de convivência onde o Carimbó se faz presente na cidade. Abordaremos também a relação com o meio urbano, os diferentes usos do Carimbó, influências externas e o processo de patrimonialização do ritmo. A pesquisa fez uso dos seguintes procedimentos metodológicos: a) revisão bibliográfica de temas relacionados à cultura popular, geografia cultural e geografia urbana, buscando discutir a presença da cultura popular no meio urbano e suas formas de atuação; b) revisão bibliográfica de conceitos e temas como território, territorialidade, identidade cultural, patrimônio cultural e produção simbólica; c) revisão bibliográfica e documental relacionada com o Carimbó; d) Entrevistas semiestruturadas ocorridas durante os trabalhos de campo, realizadas com os seguintes agentes selecionados para a pesquisa: músicos, dançarinos, luthiers, e empreendedores que fazem uso do Carimbó f) observação de campo e registro fotográfico dos locais de atuação do Carimbó em Belém e eventos relacionados a esta manifestação cultural; g) análise e sistematização das informações e resultados obtidos e redação da dissertação. Como resultado percebemos que o Carimbó em Belém hoje manifesta uma territorialidade móvel, apoiada na atuação de espaços culturais e grupos coletivos que atuam diretamente com a cultura popular. Contextos como a ressignificação da música regional ocorrida nos anos 1990 em Belém, e o processo de patrimonialização do Carimbó contribuíram para o cenário atual de valorização do Carimbó em Belém, foco desta pesquisa.

Palavras-chave: Carimbó; Música Popular; territorialidade; Geografia Cultural.

ABSTRACT

This paper seeks to discuss how Carimbó's territoriality is manifested today in the city of Belém-PA, addressing its areas of activity, the influence of the urban environment and the production of symbols, which characterize this musical rhythm as an integral element of the regional and as cultural heritage.

The focus of the research is to discuss the processes and ways in which Carimbó expresses its territoriality in Belém, analyzing how the symbolic content of this culture contributes to the formation of a regional identity, expressed in places where the Carimbó is present in the city. We will also address the relationship with the urban environment, the different uses of Carimbó, external influences and the process of patrimonialization of the rhythm.

The research used the following methodological procedures: a) bibliographic review of themes related to popular culture, cultural geography and urban geography, seeking to discuss the presence of popular culture in the urban environment and its forms of action; b) bibliographic review of concepts and themes such as territory, territoriality, cultural identity, cultural heritage and symbolic production; c) bibliographical and documentary review related to Carimbó; d) Semi-structured interviews that took place during the fieldwork, carried out with the following agents selected for the research: musicians, dancers, luthiers, spectators and entrepreneurs who use Carimbó f) field observation and photographic record of Carimbó's locations in Belém and events related to this cultural event; g) analysis and systematization of the information and results obtained and writing of the dissertation. As a result, we realize that Carimbó in Belém today manifests a mobile territoriality, supported by the performance of cultural spaces and collective groups that work directly with popular culture. Contexts such as the reframing of regional music that occurred in the 1990s in Belém, and the process of patrimonialization of Carimbó contributed to the current scenario of appreciation of Carimbó in Belém, focus of this research.

Keywords: Carimbó; Popular Music; territoriality; Cultural Geography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Alguns membros da Academia do Peixe Frito.....	32
Ilustração 2: Trecho da partitura da canção Uirapuru, de Waldemar Henrique.....	33
Ilustração 3: LP Carimbó, Conjunto Irapuru do Verequete, lançado em 1971.....	38
Ilustração 4: LP Carimbó e Sirimbó do Pinduca, lançado em 1973.....	39
Ilustração 5: Capa do Box Terrua Pará, com quatro Cds e dois Dvds.....	73

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: Artistas do show “Pará Pop” (Lucas Estrela, Gaby Amarantos, Dona Onete, Fafá de Belém e Jaloo), apresentado no Festival Rock In Rio 2019.....	74
Fotografia 2: Músicos do grupo parafolclórico Sabor Marajoara. XV Tamborimbó, Conjunto Maguari, Belém-PA, em 22/11/2020.....	84
Fotografia 3: Grupo parafolclórico Sabor Marajoara em sua formação completa (músicos e dançarinos).....	85
Fotografia 4: Decoração do Espaço Cultural Apoena.....	97
Fotografia 5: Pintura no palco do Espaço Cultural Apoena.....	98
Fotografia 6: Máscaras africanas e outros adereços. Espaço Cultural Coisas de Negro em 11/09/2020.....	100
Fotografia 7: Palco do Espaço Cultural Coisas de Negro em 11/09/2020.....	101
Fotografia 8: Grupo de Carimbó Sancari. 11º edição do Projeto Pau e Corda do Carimbó, realizado na Passagem Álvaro Adolfo, bairro da Pedreira, Belém-PA, em 31/08/2019.....	103
Fotografia 9: Grupo de Canto de Aracuã. 11º edição do Projeto Pau e Corda do Carimbó, realizado na Passagem Álvaro Adolfo, bairro da Pedreira, Belém-PA, em 31/08/2019.....	104
Fotografia 10: Transmissão ao vivo da 12º edição do Projeto Pau e Corda do Carimbó (Edição Online), Passagem Álvaro Adolfo, bairro da Pedreira, Belém-PA, 22/08/2020.....	105

Fotografia 11: Coletivo Cidade Tambor em apresentação na Praça da República, Belém-PA, 06/10/2019.....107

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Locais de referência do Carimbó em Belém estudados na pesquisa.....94

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LP – Long play.

MOVACI - Movimento de Vanguarda da Cultura de Icoaraci.

RTDC - Rede transatlântica de difusão cultural

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Espaço – tempo da presença do Carimbó nos bairros de Belém.....	50
Figura 2: Pontos de Referência do Carimbó em Belém.....	95

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	O CARIMBÓ NÃO MORREU: ORIGENS ÉTNICAS, SUCESSO FONOGRAFICO E VERTENTES.	22
2.1	Herança africana, indígena e europeia.....	22
2.2	Primeiros registros do Carimbó	27
2.3	Os intelectuais paraenses e a identidade regional	30
2.4	O Carimbó e o mercado fonográfico	35
2.5	Carimbó moderno e Carimbó tradicional.....	41
3	ESSE RIO É MINHA RUA: MÚSICA, TERRITORIALIDADE E IDENTIDADE	53
3.1	Música, emoções e identidade	53
3.2	Referencial simbólico: signos e territorialidade.....	57
3.3	Identidade e territorialidade no urbano	61
3.4	O Carimbó em Belém: Patrimônio, autenticidade e ressignificação.	66
3.4.1	O moderno é ser tradicional	68
3.4.2	Um patrimônio enfim oficializado.....	74
4	DEPOIS DA CHUVA: TERRITORIALIDADE DO CARIMBÓ EM BELÉM-PA	81
4.1	Funções e usos do Carimbó em Belém.....	81
4.1.1	O fazer musical do Carimbó em Belém-PA.....	86
4.2	Locais de atuação em Belém	93
4.3	Seguindo o tambor: Uma territorialidade itinerante?	109
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
	REFERÊNCIAS.....	119
	APÊNDICES.....	128

1 INTRODUÇÃO

Sendo um dos grandes centros urbanos do norte do Brasil, Belém naturalmente recebe um grande fluxo de pessoas e de informações, que chegam pelos variados meios de comunicação que existem no espaço urbano. Um olhar desatento pode pensar ser improvável que alguma manifestação cultural mais antiga tenha sobrevivido ao crescimento urbano e as influências culturais externas, no entanto, a cultura popular, e destacadamente o Carimbó, se faz presente na capital.

O girar das saias e os sons que brotavam dos discos de vinil de Pinduca e Verequete eram para mim uma memória muito ligada as festas juninas, inclusive as escolares, onde sempre ocorriam apresentações voltadas para o ritmo. Mal sabia eu que, além daquela superfície festiva, existia uma longa história de marginalização e resistência deste ritmo que hoje é considerado patrimônio imaterial brasileiro.

Com o passar dos anos, já muito envolvido com a música, fui impactado pela mistura do Rock com o Carimbó de raiz, presente na faixa "Belém, Pará, Brasil" (Edmar da Rocha), gravada no álbum Cave Canem (1992) pela banda paraense Mosaico de Ravena.

Em 1998, já como músico profissional, me tornei integrante do grupo "Arraial do Labioso", da vizinha Ananindeua-PA, que liderado pelos compositores Marcio Montoril e Mário Mouzinho, faziam diversas experimentações e releituras baseadas nos ritmos do Pará, dentre eles o Carimbó. Desde então venho buscando diferentes formas, dentro e fora da academia, para compreender melhor a relação da cidade de Belém com a música regional da Amazônia, e dentre estas, o Carimbó, em suas variadas vertentes.

Ao iniciar a pesquisa bibliográfica para esta pesquisa sobre o Carimbó percebi que os trabalhos sobre música paraense estavam dispersos em áreas como História (COSTA, 2008, 2016) Antropologia (LIMA, 2013), Música (MESQUITA, 2014 / MONTEIRO, 2016 / CARAVEO, 2019), Letras (MACIEL, 1983) e também na Geografia (SILVA, 2018 / CHAGAS JUNIOR & RODRIGUES, 2013), apenas para citar alguns.

Voltei-me então para a Geografia, onde os estudos específicos sobre Carimbó vêm avançando, porém ainda numa quantidade reduzida. No entanto, ao buscar contribuições envolvendo música e geografia pude me deparar com inúmeras referências dentro e fora do Brasil, e também com alguns métodos de análises já bem consolidados dentro da análise geográfica.

Autores como Fuini (2010), que trabalha a territorialidade musical, e Panitz (2010), que pesquisa o que ele denomina de "espaço platino", (região de convergência cultural entre o Brasil,

Argentina e Uruguai, que compartilham a mesma musicalidade, costumes e cultura) foram importantes para buscar um caminho geográfico para analisar a territorialidade do Carimbó em Belém, a partir de uma ótica que agrega música e geografia.

Saindo do Brasil, a temática música e Geografia se encontra bem mais consolidada, com vários autores de referência com propostas metodológicas para trabalhar a Geografia através do estudo da música, como Kong (2009) e Carney (2007).

Originário do interior do Pará, o Carimbó traz na sua sonoridade uma síntese das culturas que o moldaram. O tambor africano, a dança com passos de ritual indígena, as melodias ibéricas, tudo se mistura ao bater de palmas e ao girar das saias, num canto que por trás da sua explosão sonora guarda em si uma história de conquista, escravidão e genocídio. Ainda que sua origem esteja vinculada a regiões do interior do Pará, antigos registros nos mostram que o Carimbó também era atuante em Belém no século XIX, principalmente em bairros com maioria negra, como o Umarizal, que na época era um bairro periférico. O Carimbó em Belém ocorria desde o século XIX na periferia, sendo marginalizado e também criminalizado, assim como diversas outras manifestações culturais afro-brasileiras.

Na primeira metade do século XX, num momento em que os bailes da sociedade paraense ocorriam ao som de orquestras, inspiradas no que ocorria culturalmente no Rio de Janeiro, paralelamente, a periferia tinha sua própria influência cultural externa, vinda das Guianas, Caribe e América latina. Ritmos como o merengue e a cúmbia eram comuns nas chamadas gafieiras ou festas organizadas nas “sedes” dos bairros (espécie de pequeno “clube social” da periferia). Essa sonoridade, que chega a Belém via rádio de ondas curtas e rede portuária (comércio oficial e contrabando), trouxe influências que vão se manifestar inclusive nos Lps de Carimbó que surgiram na década de 1970.

Silva (2019) destaca a "fronteira cultural" entre centro e periferia na cidade de Belém citando a revista "Belém Nova", que em seu editorial já fazia a distinção dos eventos por classe social.

Há nas crônicas da *Belém Nova* uma nítida demarcação entre a elite, que realmente ocupava as colunas sobre arte, e os populares, que realizavam uma manifestação ingênua e que não poderia ser considerada, tal qual o erudito, como expressão artística. Existe neste periódico uma demarcação geográfica entre o subúrbio (folclórico) e os bailes da elite local. Nestas festas figuravam influências internacionais com as presenças de “jazz-bands” que executavam “fox-trottes” e “rags”. (SILVA, 2019. p.42).

Esta fronteira começa a se estreitar nos anos 1920, quando ocorre um movimento pró regionalista, encabeçado por grupos de intelectuais paraenses, dentre eles músicos, poetas, escritores e outros profissionais que apoiavam a busca de elementos para a formação de uma identidade regional nortista - paraense. Dentre estes se destacam os músicos Waldemar Henrique e Gentil Puget, que começaram a levar composições influenciadas pelo Carimbó e outros ritmos do interior paraense para as salas de concerto.

Quando mais adiante, nos anos 1970, ocorre o sucesso radiofônico do Carimbó, surge também a dicotomia das duas vertentes do Carimbó: a moderna e a tradicional, tomando a sonoridade como elemento que distingue as vertentes. O Carimbó tradicional seria executado com uma formação instrumental “pau e corda” (percussões, banjo e vozes), enquanto que o Carimbó moderno já utilizava instrumentos mais contemporâneos como a guitarra elétrica, contrabaixo, bateria, entre outros.

Para pensar o tradicional, é necessário pensar o que faz de um hábito, ou de uma festividade uma tradição. Para Hobsbawn (1997) as tradições poderiam ser simplesmente inventadas, geradas a partir de um processo de "formalização e ritualização", onde a tradição se consolidaria através da imposição e repetição. Na consolidação das tradições, em geral se busca uma questão identitária, uma cultura pura, não contaminada ou modificada através do tempo. Segundo Maciel (2005), "Essa "pureza" se traduziria como "autenticidade" e, dessa forma, seria capaz de revelar a "identidade" de um povo naquilo que ele teria de mais próprio e mais "verdadeiro".

Maia (2001) destaca o fato de, em geral, "as noções de tradição e costume são colocadas em confronto com a emergência de um mundo moderno. Neste contexto, elas são, muitas vezes, utilizadas para tratar o “diferente” ou o “exótico”.

A modernidade estaria então caracterizada pela mudança rápida constante (HALL,2006), em oposição a tradição, que se manteria imutável e pura, sem sofrer influências do tempo presente. As mudanças e transformações constantes são pré-requisitos da modernidade, afinal, nesta concepção o que é estático não pode ser considerado moderno. Os protetores mais radicais de uma cultura tradicional buscariam exatamente a conservação da cultura de forma imutável e pura. Uma utopia?

Segundo Harvey (1996), a modernidade não apenas cria rupturas com as condições históricas precedentes, como também cria diversas rupturas internas em seu próprio organismo. Poderia então existir ainda uma cultura imutável? O Carimbó não se manteve.

O Carimbó nasce no interior do Pará, porém sempre ocorreu, ainda que de forma reduzida, em Belém. Na periferia urbana o Carimbó começa a dialogar também com influências culturais externas, destacando aqui a cultura musical de países sul-americanos vizinhos e Caribe. Grande

parte desta influência chegava através das rádios de ondas curtas e do fluxo de estrangeiros na zona portuária de Belém, que entre outros produtos também contrabandeavam Lps (LIMA, 2013).

Discutir os processos e as formas como o Carimbó expressa sua territorialidade em Belém são o foco desta pesquisa, que pretende discutir como o conteúdo simbólico desta cultura contribui para forjar uma identidade regional, demarcando também locais de convivência e celebração desta cultura, ou seja, locais onde o Carimbó se faz presente na cidade. A relação com o meio urbano, os usos/ofícios do Carimbó, as influências externas e o processo de patrimonialização também estão incluídos no processo.

No desenvolvimento da pesquisa foram levantados os seguintes questionamentos

- Existe um Carimbó de Belém? Ou apenas o Carimbó em Belém?
- Em que momento o Carimbó começa a se tornar elemento da identidade regional?
- Existe uma territorialidade do Carimbó em Belém? O que a define?
- Quais as Permanências e mudanças após o processo de patrimonialização?

Propomos, portanto, o estudo da territorialidade do Carimbó em Belém, suas formas de manifestação e expressões simbólicas.

Tal propósito se subdivide nos seguintes objetivos específicos:

- Entender o contexto do Carimbó no espaço urbano de Belém.
- Discutir a relação entre o Carimbó e a identidade regional.
- Identificar locais de ocorrência e referência do Carimbó em Belém.
- Identificar e analisar as permanências e mudanças após a patrimonialização.

O desenvolvimento da pesquisa se dará a partir de uma abordagem interpretativa utilizando o método dialético, buscando entender as contradições e transformações presentes em torno do tema. O método escolhido é apropriado ao tema, visto que o método dialético “se destaca sobre os demais métodos, pois considera a dinâmica das coisas em constante transformação e inter-relação do todo” (BECKER,2005), o que contribui para um olhar mais amplo acerca da temática, buscando o conhecimento sem contentamentos ou conclusões precipitadas, problematizando constantemente a realidade abordada, visto que “O processo de busca pelo conhecimento da essência dos objetos é infinito para o pesquisador que opta pela dialética como caminho teórico-metodológico (SALVADOR. 2012.p102).

A natureza da pesquisa utiliza a abordagem qualitativa, mais apropriada aos estudos envolvendo contextos atrelados a manifestações culturais. Serão utilizadas as seguintes técnicas de investigação:

- Levantamento e revisão bibliográfica sobre o Carimbó e estudos geográficos voltados para música, cultura, identidade e territorialidade, buscando abranger maiores possibilidades de análise para a pesquisa, assim como compreender os processos anteriores que construíram a atual relevância do Carimbó no cenário cultural paraense.
- Levantamento e análise documental, incluindo documentos oficiais, legislação, jornais, revistas, além de outros formatos como documentários e registros fonográficos e audiovisuais ligados ao Carimbó, que possam auxiliar na análise do tema, reforçando ou refutando as hipóteses desta pesquisa.
- Entrevistas de caráter qualitativo, semiestruturadas, com questões específicas, em formato de questionário (mas não “presas” a este), direcionadas para cada grupo de agentes entrevistados. Os grupos de agentes que serão entrevistados serão divididos da seguinte forma:
 - Grupo 1: Músicos, compositores, dançarinos e luthiers ligados ao cenário cultural do Carimbó em Belém.
 - Grupo 2: Empreendedores ligados a temática cultural regional: Proprietários de casas de shows e bares que fazem uso do Carimbó na oferta de seus serviços.
- Observações em campo para a realização de registros fotográficos e audiovisuais

da atuação Carimbó em Belém em seus diferentes aspectos. Para tanto utilizamos observações em festividades, casas de show, e eventos presenciais ou virtuais que tenham o Carimbó como protagonista.

As entrevistas com os grupos citados buscam responder às questões formuladas para desenvolver a pesquisa, sejam estas: A ocorrência do Carimbó em Belém e sua importância na formação da identidade regional, a formação e evolução da sua territorialidade na capital e os possíveis impactos decorrentes do processo de patrimonialização do ritmo. Acreditamos que a aplicação das entrevistas pode vir a proporcionar uma compreensão mais aprofundada em relação a atividade do Carimbó em Belém, captando com mais fidelidade o pensamento dos próprios atores ligados ao Carimbó

Entrevistas são fundamentais quando se precisa/deseja mapear práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados, em que os conflitos e contradições não estejam claramente explicitados. Nesse caso, se fo-

rem bem realizadas, elas permitirão ao pesquisador fazer uma espécie de mergulho em profundidade, coletando indícios dos modos como cada um daqueles sujeitos percebe e significa sua realidade e levantando informações consistentes que lhe permitam descrever e compreender a lógica que preside as relações que se estabelecem no interior daquele grupo, o que, em geral, é mais difícil obter com outros instrumentos de coleta de dados.(DUARTE, 2004.p.215).

Como recorte espaço-temporal, temos como referência os anos 1990, período em que se inicia uma ressignificação do Carimbó enquanto patrimônio cultural local, sem deixar de discutir os processos anteriores a este período que contribuíram para a configuração atual.

Após percorrer os passos descritos desenvolvemos as seguintes hipóteses:

- A herança dos antigos batuques ocorridos em bairros ou distritos de Belém, como Icoaraci e Pedreira, seriam de certa forma responsáveis pela atual ocorrência do Carimbó em Belém, intensificada hoje pelos festivais de música, shows e afins, que inspiram novas gerações de músicos a formar novos grupos voltados para a música regional.
- O Carimbó, assim como toda a estética regional brasileira passa por um processo de ressignificação a partir da década de 1990, quando diversos movimentos musicais de vanguarda se voltam para os elementos regionais, criando musicalidades que rompeu as barreiras entre o moderno e o tradicional.
- O Carimbó em Belém possui uma territorialidade simbólica e móvel, acionada por signos e estéticas regionais, que demarcam o lugar do Carimbó e daqueles que se identificam com esta manifestação cultural. O simulacro ou espetacularização além de acionar os símbolos identitários, também atendem e geram uma demanda de mercado, com apelo estético regional.
- A patrimonialização do Carimbó potencializou a atividade deste na cidade de Belém. A partir do registro patrimonial, aumentaram o número de ações de divulgação, shows ou festivais, organizados tanto pela sociedade civil quanto pelo poder público.

Tanto o Carimbó moderno, estilizado por influências de um fluxo cultural transfronteiriço (PANITZ,2010), quanto o Carimbó tradicional, que traz em si a ideia de continuidade com um passado histórico (HOBSBAWN, 1997), exercem de variadas formas suas territorialidades, seja no contexto social, sonoro, ou na construção das letras das músicas (FUINI, 2010). Estes elementos servirão de base para a análise desta territorialidade simbólica do Carimbó em Belém.

No primeiro capítulo trataremos uma análise das origens étnicas e culturais do Carimbó, dialogando com posicionamentos e teorias propostas por autores ligados a esta temática. Analisaremos também os primeiros registros oficiais que citam a presença do Carimbó em Belém

desde o século XIX, a “descoberta” do ritmo pelos intelectuais paraenses (década de 1920) e o sucesso fonográfico nos anos 1970, que deu início ao debate do moderno e tradicional no Carimbó.

No segundo capítulo buscaremos uma aproximação teórica entre música e Geografia, buscando debater como as emoções, acionadas pela música podem fortalecer uma noção de identidade. A música, os locais e as emoções nos trazem referências, concretas ou simbólicas, que também demarcam seus espaços de atuação, acionando uma territorialidade através de signos que remetem a uma determinada cultura ou sonoridade, seja esta Carimbó, Rock, Jazz ou outras manifestações culturais. Abordaremos estas ideias relacionadas ao contexto urbano de Belém, assim como a questão da patrimonialização do Carimbó, que potencializou os processos simbólicos e identitários relacionados ao ritmo.

O terceiro capítulo vai abordar a questão empírica da pesquisa. Analisaremos a territorialidade do Carimbó em Belém, buscando identificar os locais onde hoje o ritmo é encontrado com alguma frequência no cenário artístico da cidade. A partir desta análise e das entrevistas feitas em trabalhos de campo, a pesquisa busca compreender os processos que influenciaram na construção de uma ideia de identidade regional baseada em elementos como o Carimbó, assim como a territorialidade que se formou a partir desta identidade e dos seus símbolos em Belém.

2 O CARIMBÓ NÃO MORREU: ORIGENS ÉTNICAS, SUCESSO FONOGRAFICO E VERTENTES.

Em relação a identidade cultural, sempre existiu na região amazônica um certo conflito consequente da diversidade, como uma espécie de pororoca de culturas. Mesmo antes da colonização não havia homogeneidade cultural, visto que eram diversas as etnias indígenas que habitavam a região, cada uma com seus hábitos, tradições e costumes.

Com a colonização o quadro ficou ainda mais complexo, com a chegada dos europeus (também de diferentes culturas, como portugueses, franceses e holandeses) e posteriormente dos negros africanos (também de diferentes povos e etnias), introduzidos no país sob o regime da escravidão.

Diante deste quadro, de origem multicultural e miscigenado buscaremos neste capítulo retomar um debate (que não acaba aqui) acerca das origens do Carimbó, analisando registros históricos, autores e teorias formuladas a partir desta problematização, sabendo, contudo, da possibilidade de tocarmos apenas a superfície deste espelho d'água, por conta da dificuldade de traçar precisamente a origem dos elementos que formaram o leito deste largo e profundo rio sonoro.

Abordaremos também neste capítulo o período conhecido como “redescoberta” do Carimbó, quando intelectuais paraenses passam a ver os elementos regionais como formadores de uma identidade regional local, buscando na figura e no viver do caboclo amazônico um modelo de autenticidade e identidade local. Por fim chegaremos ao momento em que o Carimbó chega ao mercado fonográfico, nos anos 1970, evento que marca o surgimento da vertente moderna do ritmo e da questão moderno X tradicional no Carimbó.

2.1 Herança africana, indígena e europeia.

Um som profundo e grave sentido ao longe, lembrando a antiga comunicação da selva, onde os indígenas e caboclos amazônicos golpeavam a raiz da samaumeira (árvore amazônica de grande porte), produzindo um som grave, semelhante a um tambor, que ecoava por toda selva. Era o telefone da floresta.

Seguindo na direção deste pulsar grave, percebemos outras cores sonoras: o bater de palmas, o agudo estridente das maracas e os acordes do banjo, que formam a roda e convidam os presentes a testemunhar o resultado sonoro de séculos de miscigenação entre índios negros e europeus na Amazônia. Bem-vindo a roda de Carimbó.

Ritmo nascido no Pará, o Carimbó é originário principalmente de regiões do interior do estado, como a Ilha do Marajó, Baixo Amazonas e a chamada região do salgado (nordeste do Pará),

se estabelecendo historicamente também em comunidades e terreiros localizados em bairros periféricos da capital.

O Carimbó está presente na Ilha de Marajó (Carimbó pastoril), na região do Baixo Amazonas (Carimbó rural) e, de maneira preponderante, na faixa litorânea do Pará (Carimbó praieiro), região onde a floresta amazônica encontra o oceano atlântico e que é conhecida como a Zona do Salgado. (SALLES & SALLES, 1969, p. 262).

Não existe um consenso sobre as origens étnicas do Carimbó. A maior parte dos estudiosos trabalham na perspectiva de uma mistura racial entre o europeu, o negro e o índio, ocorrido durante o processo de colonização. Por muito tempo se debateu acerca de uma predominância da herança cultural negra ou indígena em relação ao ritmo e a forma de dançar.

Qual seria a origem étnico-racial do Carimbó? Indígena, africano, português e/ou caboclo? Essa era a pergunta que jornalistas, folcloristas, intelectuais, produtores da música e a sociedade de modo geral faziam na década de 1970. Esse debate teve uma relevância muito grande, superando a temática do meramente musical, na medida em que, a partir de uma música, passou-se a discutir a formação do “povo” amazônico, que seria, em última instância, o produtor/consumidor do Carimbó. Redescobria-se a Amazônia concomitantemente a uma “descoberta” do Carimbó (COSTA, 2013, p. 142).

Desta forma o Carimbó já nasce híbrido, fruto da mescla cultural entre o índio, negro e europeu. A própria instrumentação do Carimbó hoje considerado tradicional, o chamado “pau e corda”, traz em sua formação elementos exógenos, como o banjo, instrumento de origem afro norte-americana, utilizado em ritmos como o Jazz, Country e Blue Grass, mas que no Brasil virou sinônimo de samba, chorinho e Carimbó. Enfim, os países colonizados têm no hibridismo cultural uma de suas características mais marcantes:

Os países latinos – americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista. (CANCLINI, 2003, p.73).

O nome do ritmo, cuja etimologia faz referência a um “pau oco escavado”, do Tupi Korimbó, e sofreu variações e corruptelas através do tempo. Na verdade, em suas origens, o nome fazia referência exclusiva ao tambor utilizado na manifestação, porém hoje o termo Carimbó é utilizado de forma mais abrangente, abarcando o ritmo, a dança e a manifestação cultural como um todo.

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. (IPHAN, 2014. p 14).

Seguindo o raciocínio da origem das três raças, alguns autores como Salles & Salles (1969), argumentam acerca da origem negra do Carimbó, que seria então uma variante do batuque africano, ainda que, em termos numéricos, o número de negros introduzido na Amazônia não fosse tão significativo como nas regiões sudeste e nordeste do país. A população africana teria então ocupado algumas áreas da região norte, em substituição da mão de obra indígena.

Mas seria possível mensurar ou identificar a contribuição de cada cultura envolvida no processo de criação do Carimbó? O argumento de que o Carimbó seria herança do batuque africano (SALLES; SALLES, 1969), ocorre por conta do uso do tambor em ritmo sincopado, ou por conta do canto antifonal, no chamado movimento pergunta - resposta (ACOSTA, 1989), onde ocorre repetição em coro do refrão, enquanto o solista entoa ou improvisa os versos intermediários.

Grande parte dos registros apresenta o carimbó como uma invenção dos negros escravos que habitavam esta parte da Amazônia no século XVII. De acordo com estas considerações, teria ocorrido uma junção do ritmo/dança com elementos da cultura indígena e europeia, dando origem a uma manifestação singular, representada hoje pelos grupos que se espalham como miríades por vários municípios do Estado do Pará, sobretudo, os localizados no litoral norte de seu território. (IPHAN. 2014. p 24).

O batuque afro com seu canto em coro de fato influenciou na criação de inúmeros ritmos, principalmente no continente americano, podendo ser reconhecido em diversos estilos, desde os cânticos gospel norte-americanos, ritmos latinos oriundos do caribe e também o samba brasileiro. Comparando um a um destes ritmos é notória a presença da influência africana, e com o Carimbó não é diferente:

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 as 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).

Nesta concepção, o Carimbó, assim como o samba, teria sua origem no batuque africano, quando da incidência de negros africanos na região, trazidos para substituir a mão de obra indígena. Deste contato com a cultura africana teria nascido o Carimbó, de origem negra, porém com características também herdadas dos indígenas.

O carimbó não ficou, contudo a salvo da influência indígena em seus elementos constitutivos: coreografia, música e versos. Tal influência foi uma contribuição decisiva do caboclo. Assim parecem não só a ambiência local, puramente cabocla, como um certo amolecimento do ritmo, as vezes uma linha melódica mais horizontalizada, e alguns passos coreográficos de possível procedência indígena: tais seriam, talvez, o Peru do Atalaia, a dança do Bagre, o Galo, o Gambá, e tantas outras configurações coreográficas imitativas (SALLES; SALLES, 1969, p.281).

A herança indígena no Carimbó também tem sido tema de discussões e teorias sobre a importância da sua contribuição nesta musicalidade. Historicamente, o papel do índio sempre foi invisibilizado no tocante aos seus talentos artísticos, ainda que muitos registros destaquem o talento dos nativos para a música, seja no canto ou no manuseio de instrumentos musicais (MACIEL, 1983).

Na Amazônia colonial, assim como em várias partes do território do então Brasil – Colônia, se estabeleceram Missões Jesuíticas, com o intuito de colonizar o território, catequizar os indígenas e convertê-los em mão de obra a serviço da coroa portuguesa.

Nas Missões, a música era muito utilizada para aproximar e “socializar” o índio, trazendo este para o convívio da catequese e ritos católicos.

Em sua dissertação, Maciel (1983) cita as crônicas escritas pelo Padre João Daniel entre 1757 e 1776, que descreve a boa relação dos índios com a musicalidade:

Os índios são geralmente amigos, e afeiçoados à música, e melodia dos instrumentos; e por isso um dos melhores ímãs, não só para atrair à igreja e ofícios divinos os batizados, e domésticos; mas também para tirar dos matos aos selvagens, é a música, e suaves instrumentos. Bem conhece-o o grande missionário Antônio Vieira esta verdade; e por isso já no seu tempo encomendava muito aos missionários, que a praticassem nas suas missões, ensinando e mandando ensinar os meninos a cantar, e tocar, e ele mesmo lhes buscou alguns instrumentos (PADRE JOÃO DANIEL Apud Maciel, 1983, p.29).

Maciel (1983), diferente de outros autores, se dedicou a interpretar a origem do Carimbó a partir da perspectiva da origem indígena do ritmo. Suas análises partem de obras que comentam acerca das mudanças ocorridas no ritmo quando em contato com a cultura negra. Comentando trecho de Salles & Salles (1969), Maciel vai além ao interpretar o termo “amolecimento do ritmo”, afirmando que esta seria na verdade uma característica do Carimbó original, de origem indígena.

Desta forma, segundo Maciel (1983), o Carimbó teria origem indígena, e teria uma sonoridade mais suave, que se modifica no contato com o negro, tornando-se mais “forte” e “vigoroso”.

Ora, isto nos leva a crer que este ritmo “amolecido”, “cadenciado” do Carimbó documentado em 1968 por Vicente Salles, na cidade de Vigia, é uma característica do Carimbó anterior ao documentado por Tó Teixeira. O Carimbó, originalmente, tinha essa

característica rítmica “cadenciada”. Posteriormente, em contato com o elemento africano (em especial nos lugares onde a incidência negra era maior) sofreu as influências rítmicas da música africana e tornou-se dinâmico, “forte”, “vigoroso”. Com o desaparecimento dos negros, o Carimbó passou a ser praticado quase que exclusivamente pelo caboclo, cuja predominância étnica indígena é incontestável. Assim aquele ritmo “lento”, “cadenciado”, “amolecido” voltou a predominar no Carimbó atual como era originariamente (MACIEL, 1983, p.66).

Outros registros também apoiariam a teoria da origem indígena, como a descrição de José Veríssimo em 1882 (Apud Salles & Salles, 1969) do instrumental utilizado no ritmo denominado “Gambá”, manifestação cultural dos índios Maué, localizados na margem esquerda do rio Uariaú, na então província do Amazonas:

O gambá tira o nome do instrumento que nele serve: um cilindro de 1 metro de comprimento, feito de madeira oca, em geral de molangó ou jutaí, com uma pele de boi esticada em uma das extremidades à guisa do tambor, ficando a outra aberta. Tocam-no assentados em cima, batendo com as mãos abertas sobre a pele. A orquestra compunha-se de dois destes instrumentos e mais duas caixas a que chamam tamborins, fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles. (VERÍSSIMO, 1882, Apud SALLES; SALLES, 1969, p.261).

Nota-se que a descrição de José Veríssimo do instrumental do Gambá coincide com o instrumental do Carimbó atual, onde a maioria dos grupos utiliza dois curimbós, tocados na horizontal, onde o batedor senta sobre o instrumento utilizando somente as mãos.

A questão da maior ou menor contribuição do negro e do índio na gênese do Carimbó, apesar de muito discutida, naturalmente não consegue chegar a uma conclusão unânime, visto que os processos de miscigenação e hibridismo cultural que forjaram o Carimbó são complexos, restando aos pesquisadores apenas coletar informações e sugerir teorias de acordo com as suas interpretações. Desta forma alguns estudiosos se dividem apoiando a teoria da origem negra e outros da origem indígena do Carimbó:

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. (IPHAN, 2014. p. 35).

De forma geral, a herança negra é identificada através dos tambores. Em algumas gravações de Mestre Verequete é possível notar uma espécie de “baque de terreiro”, de forte influência negra.

Segundo Silva (2019) o próprio nome artístico do mestre, Verequete, derivou da entidade conhecida como Atoya Averequete.

A dança do Carimbó, com passos para frente e para atrás, é considerada por muitos de influência indígena, utilizando passos que lembram os movimentos de rituais, festividades e danças circulares. E a herança europeia onde estaria?

Evidente que em toda manifestação cultural criada em países colonizados existe a contribuição do colonizador enquanto personagem dominador. É o colonizador que permite ou reprime as práticas culturais do povo dominado.

Quanto ao papel do europeu no Carimbó pouco se foi escrito. Por dedução podemos citar, primeiramente o próprio idioma português, visto que não há registros de algum Carimbó cantado em línguas ou dialetos indígenas ou africanos. Além da língua, características como o rodar das saias, a dança em pares, o bater de palmas e as melodias similares as músicas ibéricas podem ser destacadas.

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, antífonas 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. (IPHAN, 2014. p 14).

Dos conflitos e convergências culturais ocorridos desde a Amazônia colonial, tomaram forma manifestações sonoras que evidenciam o hibridismo cultural traduzido em melodias e cânticos que retratam um cotidiano de trabalho, suor, festas, fé e convívio com a natureza. O Carimbó é por si só registro e testemunho, se transformando ao longo do tempo, criando identidades e traduzindo sua mestiçagem na figura do caboclo, que no fim é tanto cria quanto criador do Carimbó.

2.2 Primeiros registros do Carimbó

São raros registros e documentos que contem a história do Carimbó. Muitas vezes as lacunas necessitam ser preenchidas pela tradição oral, daí a importância dos trabalhos de campo e entrevistas na condução de pesquisas relacionadas a esta e outras manifestações culturais.

Já citamos anteriormente a ação dos Padres Jesuítas na Amazônia, que segundo Maciel (1983) teriam descrito (entre 1757 e 1776) em suas crônicas a musicalidade dos nativos, informação que contribui para reforçar a teoria deste autor acerca da origem indígena do ritmo.

Muito tempo depois, em 1880, o termo “Carimbó” aparece de fato pela primeira vez em documentos oficiais. Mesquita (2014) destaca o teor proibitivo das normas e códigos de postura em relação aos batuques em geral.

A repressão às práticas musicais da população negra é atestada pelos registros acumulados e a questão já nos salta aos olhos desde o início, quando constatamos que as fontes históricas documentais mais antigas sobre o Carimbó são justamente as leis proibitivas presentes nos Códigos de posturas da câmara municipal. A primeira foi a Lei nº 1.208, 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 Vozerias”:

Artigo 107. 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. (MESQUITA, 2014, p.84).

Mesquita (2014) segue, comentando também o Código de Posturas da cidade de Vigia-PA:

Apenas três anos depois o general barão de Maracujá, presidente e comandante das Aras da Província do Pará baixou no “Código de Posturas da Câmara Municipal de Vigia” (Lei nº 1.162, de 12 de abril de 1883, C.L.P.G.P., Tomo XLV, Parte I, pp. 148/178), no qual aparecia sob o título 10 “Vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades contra a moral pública” (sic) - no artigo 48, parágrafo 2º, a proibição explícita. 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. (MESQUITA, 2014, p.84).

Outro antigo registro já citado foi o de José Veríssimo, em 1882, que descrevia o ritmo chamado de Gambá, praticado pelos índios Maué. A semelhança do instrumental descrito no Gambá com o atual “curimbó”, tambor usado no Carimbó, é notória, levando a crer que o Gambá e o Carimbó seriam manifestações semelhantes ou equivalentes, porém conhecidos por nomes diferentes em diferentes localidades.

Estes registros nos mostram que já no século XIX o Carimbó (dentre outros batuques) estava presente não só no interior do Pará, mas também na capital Belém. Estes batuques eram então conhecidos nos bairros periféricos da cidade, principalmente naqueles onde a população era de maioria negra. O preconceito e a opressão por parte das autoridades eram uma constante em relação a estas manifestações populares ligadas aos terreiros.

Os cultos com reminiscências africanas em Belém, enquadram- -se dentro da área do “batuque” estabelecida por Edson Carneiro. Dêsses, a notícia histórica é precária e

insuficiente. Apenas algumas referências de jornal, nos dão informes sobre pressão exercida aos mesmos por autoridade policial. (FIGUEREDO; SILVA, 1967, p.119).

Dentre esses bairros podemos destacar o Umarizal, conhecido por sua efervescência cultural, onde além do Carimbó, as cantorias, batuques, bois bumbás e cordões de pássaros estampavam o cenário cultural do bairro.

As atividades culturais do Umarizal no fim do século XIX eram tão intensas que chegaram a ser noticiadas na imprensa local, citando inclusive o mestre de Carimbó conhecido como “Parafuso” (MESQUITA, 2014). Outros personagens como “Mestre Martinho” eram também reconhecidos pela sua atuação na cena cultural do bairro:

Em outro texto, De Campos Ribeiro tratou da existência dos “mastos votivos de outrora”. Deixou clara a presença mimetizada do carimbó nessas celebrações organizadas por Mestre Martinho e Tia Ana das Palhas, importantes organizadores de festas e instituições de cunho folclórico na passagem do século XIX para o XX: (SILVA, 2019, p.42).

Atuante na periferia de Belém, o Carimbó foi marginalizado e invisibilizado em relação ao contexto cultural e social absorvido pela elite local. Vale lembrar que durante o século XIX e primeira metade do século XX, esta elite busca espelhar-se em padrões culturais europeus, com forte influência francesa. Nesta época diversas intervenções na cidade construíram praças, coretos, teatros, cafês, e vários outros equipamentos urbanos inspirados na cultura francesa.

Com as intervenções urbanas que ocorrem no bairro do Umarizal, a população mais pobre se dispersa em outros bairros, como Jurunas, Pedreira, Guamá e outros, levando consigo seus tambores e manifestações culturais:

O Carimbó que possuía um vínculo com o bairro do Umarizal se dispersou com as mudanças que afetaram o bairro. Essa dispersão, embora tenha contribuído para o enfraquecimento da prática na cidade de Belém, não significou sua erradicação total. Essa consideração é assaz significativa, pois como percebo há muita confusão em relação a presença do Carimbó em Belém. (MESQUITA,2014, p.111).

Ainda que fosse marginalizado entre os meios elitizados, em algumas ocasiões eram organizadas apresentações de grupos de Carimbó do interior do estado em Belém, como uma espécie de amostra exótica da cultura local, exibida para entreter convidados ilustres ou autoridades:

As poucas aparições de grupos de carimbó em Belém ocorriam em momentos especiais. Em 1958, por exemplo, na despedida do ex-cônsul dos EUA no Pará, Mr. George Colman, a Comissão Regional do Folclore fez uma programação especial em sua homenagem, na qual constava dentre outras atrações a presença do conjunto “Flor da Cidade”, originário do

município de Marapanim, que tocava o carimbó para o público presente. (COSTA, 2008, p.154).

No entanto, apesar da “estranheza” em relação ao Carimbó e demais manifestações culturais afro - caboclas por parte da elite paraense, a partir dos anos 1920, um segmento formado por intelectuais de diversas áreas (músicos, poetas, folcloristas), começa a buscar inspiração no viver do caboclo amazônico para buscar elementos para definir o que seria uma identidade regional paraense ou amazônica. Veremos a seguir.

2.3 Os intelectuais paraenses e a identidade regional.

Conforme registros e autores mencionados, o Carimbó é originário de diferentes regiões do interior do Pará, sendo uma manifestação que tem como característica a miscigenação de raças, com destaque para as heranças indígena, negra e europeia. Também conforme os registros citados, percebemos que existia uma atuação antiga do Carimbó também na capital, porém marginalizada, criminalizada, perseguida e restrita a bairros periféricos, principalmente aos de maioria negra. Em Belém, a grande referência em cultura popular neste período do século XIX, e até as primeiras décadas do século XX foi o bairro do Umarizal, conhecido na época por manifestações como o batuque, Boi Bumbá e folguedos juninos. Outros bairros como a Pedreira e o Jurunas também figuravam como locais de grande movimentação cultural na periferia de Belém.

Este bairro de classe média, na maioria das décadas do XX se caracterizou por ser um bairro de feição popular, habitado pelas camadas pobres da sociedade belemense, cujo cotidiano foi marcado em tempos pretéritos pela significativa presença de negros que imprimiram suas marcas neste espaço urbano com suas cores, seus costumes, suas festas e tradições religiosas. (RODRIGUES, 2013. p.06).

No entanto, neste período o a discriminação em relação às manifestações culturais da periferia era tamanha que chegou a se institucionalizar em forma de lei, como no já citado "Código de Posturas de Belém", de 1880, que proibia os "batuques e carimbós" no período da noite.

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

As expressões regionais tidas como folclore começam a ser de alguma forma valorizadas a partir dos anos 1920, quando representantes da intelectualidade paraense passam a se interessar e

pesquisar sobre elementos da cultura regional, principalmente aquelas originadas no interior do estado, praticadas por comunidades rurais ou ribeirinhas. Estudiosos do Carimbó tratam este período como o da "descoberta" do Carimbó por parte da elite intelectual, o que iniciaria um processo que aos poucos aproximaria o Carimbó dos meios sociais de Belém, que apesar de verem o ritmo como um elemento cultural primitivo ou exótico, passaram com o tempo a reconhecê-lo enquanto cultura amazônica. Este era um pensamento alinhado com o movimento modernista brasileiro, que nesta época ganhava muita força:

Seja em uma “festa de caboclo”, seja em um “terreiro” podemos perceber na crônica literária e nas poesias produzidas a partir da década de 1920 – assim como na música produzida a partir daí – um forte interesse por localizar e descrever aspectos do que poderíamos chamar de “coisas do povo”: elementos da cultura popular local, aspectos da religiosidade popular, danças, música, etc. Este olhar etnográfico sobre o popular fortaleceu-se, sobretudo, a partir das décadas de 1920 e 1930, quando a perspectiva literária, científica e musical dos vários “interpretes” do Brasil mudou seu ponto de vista. Esse período foi marcado pela difusão do pensamento modernista no Brasil, que não atuou apenas no campo da literatura e das artes de maneira geral, mas também no modo do brasileiro se ver a si mesmo a partir daí. (COSTA, 2008, p. 108).

A primeira geração de intelectuais modernistas paraenses teve nomes como Waldemar Henrique, Gentil Puget, Bruno de Menezes, entre outros. Já nos anos 1930 o grupo autodenominado “academia do peixe frito¹” se reunia nas barracas do ver -o peso, intercalando debates sobre poesia e literatura com esta iguaria culinária local (Costa, 2011). Focados em buscar uma cultura regional original, e livre de influências externas, músicos, folcloristas, poetas e outros pesquisadores buscaram na cultura popular a matéria prima para esculpir uma identidade nortista – amazônica.

¹A Academia do Peixe Frito foi um grupo de intelectuais paraenses, em sua maioria negros e autodidatas, atuante nos anos 1930. Liderado pelo poeta e jornalista Bruno de Menezes, o grupo fazia uma espécie de oposição a intelectuais burgueses que se reuniam nos cafés da cidade. A Academia do Peixe Frito se reunia nas barracas da feira do Ver-o-Peso, realizando discussões “regadas” a cachaça e peixe-frito.

Ilustração 1: Alguns membros da Academia do Peixe Frito: Sentados da esquerda para direita: Paulo de Oliveira, o pintor Euclides Fonseca e Edgar Souza Franco. De pé (na mesma ordem) Clovis de Gusmão, Farias Gama, Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro.



Fonte: www.portal.ufpa.br, acessado em 14/11/2020.

No contexto modernista, "a única maneira de se fazer música universal era fazer música regional olhando-se, fundamentalmente, para as manifestações populares" (Costa, 2008), ou seja, atrelada às manifestações populares do lugar, criando condições para a criação de um "discurso musical amazônico".

Waldemar Henrique, apesar de ser um compositor erudito por formação, utilizou elementos da cultura popular, como o Carimbó, na elaboração de parte das suas composições, criando uma aproximação entre o elemento popular e o erudito.

O maestro Waldemar Henrique se apresentava frente aos críticos musicais, aos artistas e ao público como uma referência obrigatória quando se falava em canção popular paraense no alvorecer da segunda metade do século XX. Isso se deu pela repercussão nacional da sua obra e do carimbó, que teria se fincado como uma tradição a partir dos anos 30/40. (SILVA, 2019.p.196).

Além de Waldemar Henrique, artistas como Gentil Puget, Jayme Ovalle, Iberê de Lemos, Mário Neves, Sátiro de Melo, entre outros compunham a chamada primeira geração de artistas de influência modernista – regionalista (COSTA, 2008), que buscavam uma definição e autoafirmação da cultura regional. Neste momento, para além do nacionalismo, o regionalismo ganha força e congrega muitos adeptos dentro do campo artístico. A questão identitária regional torna-se

prioritária até mesmo frente a questão nacional, ou seja, "As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes". (HALL, 2006).

Ainda hoje, muitos grupos de Carimbó executam músicas de Waldemar Henrique, a exemplo da obra "Uirapuru".

Ilustração 2: Trecho da partitura da canção Uirapuru, de Waldemar Henrique.

À Alvaro Maia, Violeta Branca, Cassiano Ricardo,
Raul Machado e Lygia Estevão de Oliveira

Uirapuru

Canção Amazônica

Waldemar Henrique
(1934)

Lenda Amazônica n° 5
Introdução

Piano

Saltitante

1. *Ten.*

2. *Ten.*

6 *quasi falado*

Cer-ta vez de "mon-ta - ri - a" eu des-cia um "pa-ra - ná" o ca-bo - clo que re - ma - va não pa - ra - va de fá - ho mi, da mai d'a gua, do ta já, dis se do ju ru ta hy que se ri - pro - lu sa - gem, que ma - tou su - ru - cu - cu e ju - rou com pa - vu - lá - gem que pe - gou ui - ra - pu -

Fonte: www.musicabrasilis.br, acessado em 14/11/2020.

Esta classe intelectual paraense, influenciada então pelo modernismo, engajou-se em buscar quais seriam os elementos que definiriam a identidade da região frente ao restante do país, principalmente em relação ao eixo sul e sudeste, que ditavam os costumes e a cultura popular na época.

Waldemar Henrique foi um dos primeiros artistas do mundo “erudito” a compor um carimbó, em 1934. Anos depois, coube ao poeta Bruno de Menezes a tarefa de fazer um breve registro “etnográfico” da música, em uma matéria para o jornal Folha do Norte, em 1948. A matéria surgia a pretexto de uma dúvida que existia na época sobre o verdadeiro termo referente ao “carimbó”, o nome do tambor. Mas, para além dessa questão, o texto trazia uma descrição que mostrou ao público alguns elementos importantes e pouco conhecidos até então. (COSTA, 2013. p 150.).

Fica claro na pesquisa bibliográfica que na época descrita, o Carimbó não era o símbolo identitário de hoje, muito menos era considerado como o principal ritmo musical do Pará. E vamos além, afinal tratamos aqui de uma época em que o Carimbó sequer era aceito como manifestação cultural pelas elites sociais da capital Belém. O Carimbó e outros batuques eram “do interior”, algo pitoresco, praticado numa realidade supostamente afastada da zona urbana. São poucos os registros de apresentações musicais ou eventos em que o Carimbó estivesse presente em alguma programação cultural oficial da primeira metade do século XX.

Era muito difícil ver na cidade apresentações de grupos de Carimbó, só em situações especiais. Foi o caso de 1958, quando Comissão Regional de Folclore do estado fez uma programação de despedida do ex-cônsul dos EUA no Pará, Mr. George Colman, e dentro da programação estava o grupo “Flor da Cidade” advindo da cidade de Marapanim. Uma das primeiras apresentações realizadas na capital. (BARROS; SILVA; NEGRÃO, 2018. p.15).

Curiosamente, Waldemar Henrique, com o passar do tempo se torna uma espécie de elo de ligação de diferentes gerações de pesquisadores, músicos e entusiastas da cultura regional. Uma segunda geração modernista paraense é representada por nomes como Ruy Barata, que a partir de 1960 renovam o discurso da regionalidade em diversas manifestações artísticas.

De maneira geral podemos dizer que a memória da música regional paraense está intimamente ligada à figura de um personagem ligado ao modernismo, o músico e compositor Waldemar Henrique, e de outro lado boa parte desta memória se constituiu pelas gerações de artistas e músicos posteriores aos anos 30, particularmente músicos e artistas surgidos a partir do final da década de 60. Passado e presente se encontraram: apesar de fazerem música de maneiras deferentes e em contextos históricos diferentes, os artistas dos anos 60 e 70 tiveram em Waldemar Henrique uma referência a ser considerada. (COSTA, 2008, p. 134-135).

Esta segunda geração modernista paraense emerge num contexto diferente. Os anos 1960 foram marcados pela contracultura, revolução cultural e grandes mudanças nos hábitos da sociedade. No caso do Brasil, e outros países da América latina, esse contexto se somou também a períodos de ditaduras militares, fato que traz em si um contexto político.

Neste contexto destacou-se Ruy Barata, que assim como Waldemar Henrique, tornou-se referência para um novo grupo de artistas, a partir de 1960. Nesta época a casa de Ruy " tornou-se o ponto de encontro de poetas, compositores e músicos, que viviam os novos momentos da política e da cultura nacional" (COSTA, 2013).

A busca pelo elemento identitário marca também esta segunda geração, que busca o primitivismo, o brejeiro, a cultura mais enraizada e isolada, imune às influências e deturpações do meio urbano. Neste período os folcloristas aprofundam suas pesquisas no interior do Pará, a

exemplo de Salles & Salles (1969), que entre vários estudos e pesquisas no interior do Pará, dedicaram-se a estudar o Carimbó da cidade de Vigia-PA, conhecido como Zimba:

Motivados por essa perspectiva, viajamos em janeiro de 1968, para o Pará, a fim de reencontrar o carimbó. Escolhemos, de propósito, o carimbó da Vigia. Coletamos novos materiais de campo, o suficiente para estudo ((atomizado)) desse fato folclórico. Conhecíamos, de contactos anteriores, o carimbó de Salinópolis, Maracanã, Marapanim e Soure. Faltava-nos conhecer o da Vigia, aquele que os antigos vigienses denominavam ((zimba)), palavra tipicamente africana e de inexplicável etimologia para nós. Evidentemente, falta-nos ainda conhecer outras regiões, mergulhar mais profundamente no fato folclórico a fim de obter informações mais amplas e lograr conhecimento mais seguro deste brinquedo. (SALLES; SALLES, 1969, p 259).

Nesta busca pelos elementos originários do interior do Pará outros nomes também se lançam em pesquisa. Paulo André Barata, estimulado pelo pai Ruy Barata, relata viagens a municípios como Marapanim e Vigia, onde teve contato com a musicalidade local. Daí viria a inspiração para canções como "Salviana", apresentada no histórico show "Os menestréis", ocorrido em 1967, em Belém (COSTA, 2008).

Mais adiante, a canção "Esse rio é minha rua", de Ruy Barata e Paulo André Barata, gravada por Fafá de Belém no LP "Tamba - Tajá", em 1976, figurava como um dos primeiros sucessos fonográficos em ritmo (estilizado) de Carimbó. Na faixa, destacava-se uma poesia do viver ribeirinho e suas relações com a natureza em seu cotidiano, apresentando uma lógica de vida diferente do meio urbano capitalista:

Sinônimo de emoção e ritmo, a poesia geralmente rompe com a linearidade e a funcionalidade promovidas pelo mundo moderno capitalista, onde a "forma deve seguir a função", e difunde o lúdico, o poder criador e a liberdade da imaginação. Apenas por isso a poesia já seria revolucionária". (HAESBAERT, 2009. p. 146-147).

A noção de cultura folclórica ou tradicional de certa forma se firma com esta segunda geração de intelectuais, principalmente através da produção musical e literária. De certa forma neste período o caboclo amazônico se firma como o estereótipo do regional, e conseqüentemente, seus hábitos, modo de vida e manifestações culturais passam a se relacionar com a identidade Amazônica. Uma "tradição" foi então definida ou inventada, como diria Hobsbawn (1989) neste processo onde os intelectuais paraenses buscaram estabelecer uma identidade Amazônica, da forma mais pura possível, livre das influências da cultura de massa globalizada (SANTOS, 2000).

2.4 O Carimbó e o mercado fonográfico

Reprimido e marginalizado pela alta sociedade paraense, o Carimbó ressurgiu nos anos 1970 com uma força nunca antes vista. O desenvolvimento da indústria fonográfica em Belém modificou completamente as formas de divulgação e alcance dos artistas locais.

Apesar de o rádio ser muito anterior aos anos 1970, raros eram os artistas paraenses que tinham obras gravadas e divulgadas por rádios até então, principalmente no segmento da música regional. Quando começam a aparecer estúdios e empresas fonográficas na região tudo muda. Algumas empresas, como a gravadora Gravasom, filiada ao grupo da Rádio Marajoara, possuíam condições de executar ou viabilizar todo o processo produtivo, ou seja, gravação em estúdio, mixagem, masterização, prensagem de Lps, confecção de capa, execução em rádio, e até mesmo possuíam pontos de venda em lojas locais, além de enviar Lps para outros estados.

Ao se inserir no mercado fonográfico, o Carimbó, antes isolado no interior do estado e nas periferias de Belém, atinge um alcance inédito através da distribuição dos Lps, disputando a preferência dos ouvintes com ritmos e artistas já consagrados no mercado. Diferente de algumas projeções de décadas anteriores, o Carimbó não desapareceu, pelo contrário, resistiu ao tempo e às influências externas, chegando agora ao mercado fonográfico, e se utilizando dele para buscar seu próprio espaço no jogo do capital.

Mas há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, “global”, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada. (SANTOS, 2000, p.70).

Temos aqui uma certa inversão no contexto. A cultura popular (no caso o Carimbó) que antes era reprimida e subjugada por uma cultura de massa que privilegiava os produtos exógenos, (fossem do eixo Rio - São Paulo ou os internacionais aceitos pela elite), se apropria das ferramentas do mercado ao se incorporar à indústria do disco. Nesse contexto ocorre o que Santos (2000) chamou de “revanche da cultura popular”. Estas manifestações que são construídas por grupos sociais subalternos em situação de dominação tornam-se um esforço de resistência das classes populares à dominação cultural (CUCHE, 1999).

Nesta fase fonográfica do Carimbó, os artistas Pinduca e Verequete se destacaram pelo sucesso, pioneirismo e longevidade de suas carreiras discográficas. Vale lembrar também que, a partir do registro em Lp, o Carimbó chamado de tradicional, ou “pau e corda”, passa a ser associado a Verequete, enquanto que o Carimbó “moderno”, deturpado ou estilizado passa a se associar ao nome de Pinduca. A partir daí, os demais artistas que gravaram Lps de Carimbó foram

automaticamente associados a uma das duas vertentes. Surge a dicotomia moderno X tradicional no Carimbó, que ainda rende debates e polêmicas até os tempos atuais.

O lançamento do álbum *Carimbó e Sirimbó do Pinduca* (1973) foi responsável por uma série de polêmicas, ao mesmo tempo em que criou um novo segmento no gênero carimbó. Foi responsável também pela inauguração de um sucesso mercadológico do gênero paraense, trazendo à tona o embate tradição x modernidade. Essa consideração estava atrelada à utilização de instrumentos diversos dos definidos como paradigmáticos pelos intelectuais e grupos preservacionistas. (SILVA, 2019, p.124).

Em sua tese de doutorado, Silva (2019) catalogou 35 Lps relacionados com ao Carimbó, dos anos 1971 a 1980, ou seja, uma média superior a 3 Lps por ano durante os dez primeiros anos de inserção do Carimbó na indústria do disco. Levando em conta que muitos artistas de outros estados também tentaram pegar uma “carona” no sucesso do Carimbó nos anos 1970, podem haver muitos outros Lps gravados que não foram mencionados, principalmente aqueles produzidos por gravadoras ou selos fonográficos menores.

Ilustração 3: Lp Carimbó, Conjunto Irapuru do Verequete, lançado em 1971.



Fonte: www.discogs.com , acessado em 14/11/2020.

Os números acima mostram que de fato nos anos 1970 o Carimbó obteve grande divulgação dentro e fora do estado do Pará, representado por diversos artistas diferentes. No entanto, se falarmos em execução nas rádios e número de cópias de Lps vendidas, um nome rapidamente se sobressai: Pinduca, que desde esta época ganhou o título artístico de Rei do Carimbó, frente a mídia e o público.

Ilustração 4: LP Carimbó e Sirimbó do Pinduca, lançado em 1973.



Fonte: www.discologs.com, acessado em 14/11/2020.

Como mencionado, Pinduca representa o Carimbó moderno, criado por ele próprio ao introduzir no ritmo instrumentos musicais até então nunca utilizados (pelo menos em registros fonográficos) na execução do ritmo, tais como: guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, bateria, teclados e instrumentos percussivos de origem latina, como as congas. Tendo um sido um “Band leader” (Termo em inglês outrora muito usado no meio musical brasileiro, que significa “Líder de Banda”), atuou tanto nos bailes da alta sociedade quanto nos clubes periféricos de Belém, e mesmo antes do sucesso nos anos 1970, tentou introduzir o Carimbó nos salões de Baile.

Eu fui fazer um domingo no clube Satélite, aqui na estrada de Icoaraci... muita gente deve se lembrar disso...tinha o Clube Satélite... e lá era onde reunia, aos domingos, tudo quanto era estudante, a classe estudantil se reunia lá, era o “point” dos estudantes ... muito...

muito estudante... e no bom do twist, do rock, que era da época, eu anunciei que ia cantar o Carimbó. Eu levei a maior vaia do mundo, eu acho que nunca um artista levou uma vaia tão demorada como eu levei nesse dia, que eu fiquei quase meia hora em pé...eles não paravam...não tinha nem uma trégua assim...pra mim respirar...(Pinduca, 2019, entrevista concedida ao autor em 09/11/2019).

Além de modernizar a sonoridade do Carimbó, Pinduca gravou outros gêneros como mambo, cha-cha-cha, merengue e as “comancheras”, ritmo inventado por ele mesmo, inspirado em influências da música latina.

Esta influência latino-americana é hoje um dos marcos identitários da cultura musical da Amazônia e do Pará, traduzida em ritmos como a lambada, o brega e a guitarrada, estilos que também emergem fortes nas décadas de 1970 e 1980. Músicos e produtores de renome, como Manoel Cordeiro, Aldo Sena, Vieira, Guru, Dedê, Neca, Barata, Didi, Daniel Benitez, entre outros nomes, foram também pioneiros em utilizar as influências da música latina em estúdio, contribuindo na criação da identidade musical paraense.

Esta influência sonora, que contribuiu para o surgimento do Carimbó “moderno”, como já dito, chegava a Belém tanto pelas frequências de rádio de ondas curtas, as chamadas “Ondas Tropicais” (SILVA, 2013) quanto pelas rotas de comércio e contrabando que existiam na Amazônia, sendo então difundida na região pela Rede transatlântica de difusão cultural – RTDC (MESQUITA, 2009), formada por sedes, clubes, bares, gafieiras, área portuária, e zona do meretrício, enfim, locais periféricos onde as atividades propiciavam também trocas culturais.

Estas trocas culturais geram a noção de que Belém estaria ligada culturalmente a contextos culturais maiores, envolvendo influências do Caribe, Guianas, e América Latina como um todo. Panitz (2010), em sua dissertação de mestrado, analisa um contexto semelhante ocorrido no cone sul do continente Americano, ao qual ele denomina Espaço Platino.

Assim como alguns hábitos culturais de Belém e do norte do Brasil se assemelham às práticas culturais de países limítrofes, como Peru e Venezuela, Panitz (2010) identifica uma área de convergência cultural que envolve o Uruguai, sul do Brasil e nordeste da Argentina, onde tanto as canções, a culinária e os costumes tradicionais ignoram as fronteiras, formando o chamado espaço Platino.

Todo este contexto multicultural se reflete na produção fonográfica do Carimbó, principalmente na vertente moderna, que passa a usar diferentes instrumentos em sua composição, o que imediatamente o coloca como oposto sonoro do Carimbó tradicional, que utilizava instrumentos artesanais, ao estilo “pau e corda”.

A produção fonográfica do Carimbó tradicional foi numericamente significativa, porém sem alcançar os números de venda e execuções em rádios alcançados pela vertente moderna, que era

então tida como novidade. De fato, a ação do mercado fonográfico insere um novo ingrediente na trajetória do Carimbó: a lógica de mercado. A partir daí tanto o Carimbó moderno quanto o tradicional, principalmente em Belém, passam também a ser produto, trabalho, lazer e atração turística, diversificando os usos e ofícios em relação a esta manifestação cultural.

2.5 Carimbó moderno e Carimbó tradicional.

Para iniciar a discussão, é necessário refletir sobre esta dicotomia entre moderno e tradicional. O que caracteriza um processo de modernização? Como surge uma tradição? De que forma podemos pensar isto relacionado a uma manifestação artística e cultural?

As mudanças que ocorrem nas mais diversas esferas da sociedade são constantes, não havendo formas de frear completamente seu avanço. Muitas vezes, esta mudança, caracterizada por algum tipo de avanço ou modernização, pode gerar a substituição de técnicas, hábitos ou costumes. Soja (1993) percebe o fenômeno da modernização da sociedade relacionado aos modos de produção:

A modernização, tal como a vejo aqui, é um processo contínuo de reestruturação societária, periodicamente acelerado para produzir uma recomposição significativa do espaço - tempo - ser em suas formas concretas, uma mudança da natureza e da experiência da modernidade que decorre, primordialmente, da dinâmica histórica e geográfica dos meios de produção. (SOJA, 1993, p.37).

Neste interminável processo de rupturas e fragmentações internas (HARVEY,1996), vários elementos da sociedade, inclusive a cultura popular ou “cultura tradicional” podem sofrer mudanças. Daí surge a preocupação de preservar antigos traços culturais, considerados tradicionais, por trazerem em si um tempo passado, numa tentativa de frear mudanças que possam vir a suplantar o elemento tradicional. Hall (2006), ao discorrer sobre esta "volta ao passado", fala do desejo de voltar-se para o passado, fazendo alusão a tempos de glória, argumento que apoia o discurso da cultura nacional:

O discurso da cultura nacional não é, assim, tão moderno como aparenta ser. Ele constrói identidades que são colocadas, de modo ambíguo, entre o passado e o futuro. Ele se equilibra entre a tentação por retornar a glórias passadas e o impulso por avançar ainda mais em direção à modernidade. As culturas nacionais são tentadas, algumas vezes, a se voltar para o passado, a recuar defensivamente para aquele "tempo perdido", quando a nação era grande; são tentadas a restaurar as identidades passadas. (HALL,2006,p.56).

O moderno e o tradicional também são interpretados a partir da lógica urbana e rural. Na maioria dos países que passaram por processos de industrialização, o elemento rural, o campo, passava a ser visto como algo pouco evoluído, atrasado, representante de um modo de vida ultrapassado. Já o meio urbano era considerado como o *locus* da modernidade, onde as inovações viriam a moldar o futuro, modificando os modos de vida da sociedade. Saraiva (2001) ressalta que, "No Brasil a ideia de modernidade vem associada ao urbano e o atraso ao mundo rural, espaço historicamente delimitado para as sociedades tradicionais".

Nos setores intelectuais da sociedade também ocorrem os embates entre o moderno e tradicional como consequência de novas abordagens e métodos de análise e pesquisa. Na própria Geografia Cultural, que já é fruto de fragmentação, existe também a dualidade entre o moderno (novo) e o tradicional (velho), conforme nos descreve Seemann (2000):

Portanto, um certo "sectarismo" fica evidente nas batalhas da geografia cultural, sobretudo os atritos entre os "tradicionalistas" da escola de Berkeley (veja, por exemplo, a "apologia" de Price e Lewis, 1993a, 1993b) e os "novos geógrafos culturais", principalmente da Grã-Bretanha (Cosgrove e Jackson, 1987; Jackson, 1993, Cosgrove, 1993), de modo que a geografia cultural corre o risco de se partir em várias sub-disciplinas. (SEEMANN, 2000, p.51).

Em suma, o elemento moderno sempre estaria inserido no contexto das rápidas transformações, se opondo imediatamente a tudo o que for considerado velho ou antigo, ainda que tradicional. Mas como se formam as tradições? Como determinar que elementos precisam ser preservados e quais podem ser esquecidos ou modificados?

Retomando Hobsbawn (1997), que nos traz o termo "tradição inventada", cunhado a partir de análises de "tradições" criadas em diferentes locais do mundo, observamos que o autor cita ainda como característica o fato de que algumas destas "tradições", apesar de recentes, já estão tão enraizadas no imaginário coletivo que aparentam ter muito mais tempo de existência do que realmente possuem. Elementos como o "kilt" (traje escocês) e as mensagens de natal da família real britânica, alcançaram o status de "tradicionais", ou por força do hábito, ou por romantizar sua origem.

No caso do nosso objeto de estudo, o Carimbó, ocorreu processo semelhante, afinal, dentre várias manifestações culturais, o Carimbó foi o "eleito" para representar a identidade do caboclo amazônico.

Na década de 1920, quando intelectuais modernistas paraenses passam a inserir elementos regionais em suas obras (num movimento que ocorreu por todo país), estes buscavam reforçar a identidade regional. Desta forma se buscava o que haveria de mais "puro" e primitivo na cultura

local, ou seja, uma manifestação livre de influências externas. Pode-se dizer então que os intelectuais paraenses da época viam o Carimbó inserido neste contexto.

Essa concepção está ancorada na ideia da existência de uma sociedade "tradicional" (em geral, camponesa, mas também indígena), capaz de manter uma "pureza", não contaminada pela modernidade, pelo presente. Essa "pureza" se traduziria como "autenticidade" e, dessa forma, seria capaz de revelar a "identidade" de um povo naquilo que ele teria de mais próprio e mais "verdadeiro". (MACIEL, 2005, p. 445).

Até os anos 1970, quando os primeiros registros fonográficos do Carimbó foram lançados em Lps, não se tinha notícia de existir algum debate a respeito das vertentes moderna ou tradicional do Carimbó. Até então o que existia era o Carimbó do interior do Pará e alguma presença deste e de outros batuques na periferia de Belém.

Com o lançamento e o sucesso radiofônico dos discos, as diferenças sonoras entre diferentes vertentes ficaram evidentes. Surge então o Carimbó modernizado, marcado principalmente pelo uso de instrumentação diferente, utilizando instrumentos musicais como guitarra elétrica, bateria, contrabaixo e outros elementos.

Mas antes de avançar, é necessário refletir sobre a questão do moderno e tradicional no Carimbó. Teria o ritmo se mantido inalterado no período anterior a modernização nos anos 1970?

Como já dito, o próprio Carimbó tradicional, ou “pau e corda” traz em sua formação instrumental um elemento curioso: o banjo. Sabidamente de origem afro norte-americana, era o instrumento utilizado em estilos musicais como o Jazz, Country e Blue grass, porém no Brasil foi adaptado ao samba, chorinho e também no Carimbó.

Mencionado a partir de 1754 e descrito com mais precisão sob o nome de bandore ou banjor, ele não é, como imaginava Cecelia Conway, um instrumento africano transplantado, mas realmente um novo cordófono, uma mistura híbrida artesanal do violão – talvez até da *bandurria* ibérica – do qual herdou o tampo e o cavalete, com diferentes tipos de alaúdes africanos, aos quais ele deve sua caixa de ressonância, feita originalmente de cabaça, recoberta por um couro tendido. (MARTIN, 2010.p.31).

Segundo o raciocínio de Martin (2010), podemos então concluir que o banjo utilizado no Carimbó é uma variante de um instrumento que nasce da fusão de instrumentos de corda africanos e europeus, usado originalmente em estilos musicais afro-norte americanos.

O instrumento foi sensivelmente remodelado por músicos brancos no século XIX, adquirindo trastes e uma quinta corda atarraxada na metade do braço. Acabou tornando-se o símbolo dos *Minstrels*, antes de ganhar um lugar cativo nas primeiras orquestras de jazz e nos conjuntos brancos que tocavam *Country and Western*. Dessa forma, esse instrumento mestiço, criado pelos primeiros Afro-Americanos, tornou-se uma ilustração da americanidade musical. (MARTIN, 2010.p.31-32).

Concordamos com Hosbawm (1997) acerca das chamadas “tradições inventadas”, visto que estas são de certa forma construídas pelos povos e sociedade, elegendo elementos da cultura como “tradicionais”, em detrimento de outros, que por alguma razão ficam de fora do “rótulo” tradicional, ou seja, “a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. (HOBSBAWN, 1997 p.12).

No caso do Carimbó, este foi de certa forma “eleito”, dentre ritmos como o retumbão, o xote, a toda de boi, e o banguê, como aquele que representava a cultura do caboclo amazônico paraense. Como dito, nos referimos aqui a um processo que se inicia nos anos 1920, quando uma elite intelectual paraense buscava elementos para consolidar uma noção de identidade amazônica.

O “olhar para si” e a busca da identidade são características da influência modernista no Brasil, que influenciou também poetas, músicos e intelectuais paraenses, que começaram a voltar sua atenção para os elementos regionais:

Este olhar etnográfico sobre o popular fortaleceu-se, sobretudo, a partir das décadas de 1920 e 1930, quando a perspectiva literária, científica e musical dos vários “interpretes” do Brasil mudou seu ponto de vista. Esse período foi marcado pela difusão do pensamento modernista no Brasil, que não atuou apenas no campo da literatura e das artes de maneira geral, mas também no modo do brasileiro se ver a si mesmo a partir daí. (COSTA, 2008, P.108).

Neste contexto, renomados músicos e compositores passam a se inspirar em manifestações culturais populares em suas produções. Foi o que ocorreu com a obra de compositores como Waldemar Henrique e Gentil Puget, desde os anos 1920. Esta geração, que inspirada pelo modernismo buscou na cultura regional elementos para constituir suas obras, viria também a inspirar as gerações seguintes, que levariam o Carimbó e a música regional mais adiante.

Waldemar Henrique, como Puget, também fez estudos do folclore paraense e nacional. Na sua vasta obra podem ser encontrados gêneros variados de música, indo-se do popular até o erudito. No geral, sua obra é mais identificada com o canto lírico e feita para recitais. Mas podemos encontrar até mesmo carimbós compostos na década de 30. (COSTA, 2008, P.127-128).

A frente cultural dos intelectuais paraenses teve, desde os anos 1920, um papel importante e gradual, sendo responsável por introduzir os elementos regionais da Amazônia nos mais altos estratos da sociedade. E outras gerações se seguiram, representadas por nomes como Ruy Barata, com grande atuação nos anos 1960, destacando as parcerias musicais com o filho Paulo André Barata. O Carimbó “Esse rio é minha rua” (1976), gravado pela cantora Fafá de Belém fez grande sucesso, tornando-se referência do estilo.

Esta canção em particular descreve o cotidiano ribeirinho com uma linguagem poética, descrevendo seus deslocamentos pelos rios - ruas e a relação com os elementos da natureza, numa busca de caracterizar o viver amazônico, numa clara intenção de dar ênfase aos elementos regionais e modo de vida do caboclo. Fuini (2014) reflete acerca desta intencionalidade da abordagem das letras musicais, onde:

As descrições espaciais musicadas contemplam escolhas, escolhas daquilo que se quer abordar e como abordar e, nesse sentido, não há letra musical com conteúdo geográfico que seja neutra ou desprovida de intencionalidade ética e estética. (FUINI, 2014, p. 103).

Além dos intelectuais paraenses, outra frente cultural se fazia presente na periferia de Belém: os músicos populares.

As festas e sons da periferia, invisibilizadas e excluídas das áreas centrais e eventos elitizados, ocorriam nas chamadas “sedes” (espécies de salão social ou clube de bairro), “gafieiras” e outros espaços, onde a musicalidade era bem diferente dos salões elitizados. Neste circuito ritmos regionais como o Carimbó se misturavam aos sons fronteiriços, como a cúmbia e o merengue, também marginalizados pela elite local.

As primeiras referências discursivas à presença e à influência da música caribenha surgem a partir da segunda metade dos anos 1970, por meio, principalmente, de poetas e músicos como Ruy e Paulo André Barata e João Jesus Paes Loureiro. Em tais registros, o reconhecimento da contribuição de gêneros musicais caribenhos para a evolução da música paraense se legitima em seu suposto caráter “marginal”, pois gêneros musicais como o *merengue* se faziam presentes majoritariamente em espaços urbanos “periféricos” e no interior do estado. (LIMA, 2013, p.89).

Naturalmente, a música criada neste ambiente periférico, muito influenciado por ritmos de países vizinhos e do Caribe, era também um híbrido. Neste contexto nasceu o que hoje chamamos de Carimbó moderno, caracterizado tanto pelo uso de instrumentos “elétricos” ou “modernos” (como a guitarra, contrabaixo, bateria), como pela influência adquirida de outros ritmos, com destaque para o merengue e a cúmbia.

Estas mudanças não se deram sem conflitos ou polêmicas. Muitos artistas ligados ao Carimbó tradicional, com instrumentação “pau e corda” criticaram a proposta do Carimbó moderno, gerando então uma certa rivalidade entre o moderno e tradicional.

As críticas de Verequete sobre Pinduca ressoam até hoje nos meios artísticos e culturais de Belém. Na verdade, não apenas na capital do Estado, mas na região como um todo não é raro verificar debates travados entre pessoas que defendem o carimbó como música folclórica autenticamente popular, em oposição àquelas que manifestam-se à favor de sua modernização. (COSTA, 2013. p. 137).

Mas qual o caminho percorrido até a modernização do Carimbó? A formação da identidade cultural paraense teve importante atuação dos chamados intelectuais, em diferentes gerações. Ainda que, numa visão "de cima para baixo", estes ajudaram a identificar e divulgar traços culturais e manifestações artísticas originadas no cotidiano do caboclo Amazônico.

A identidade, segundo Hall (2006) “é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento”, de forma que sempre estará em processo, modificando-se através do tempo (Hall, 2006):

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 2006, p.39).

Quando se trata do Carimbó no século XXI, percebemos que hoje o ritmo apresenta várias outras características distintas daquelas que foram descritas pelos folcloristas, músicos e poetas a partir de 1920. Cabe então refletir a respeito dos processos sociais que ocorreram anteriormente e deram ao Carimbó outros elementos, além daqueles mais "puros" e tradicionais", descritos pelas gerações de intelectuais paraenses que pesquisaram principalmente o Carimbó do interior do Pará.

Como dito anteriormente, a cidade de Belém, desde o século XIX possuía bairros periféricos conhecidos por sua agitação cultural, ou seja, a ocorrência de batuques, bois-bumbás, cordões de pássaros, festas de santo, entre outras manifestações culturais que compunham o viver das periferias.

Chamaremos aqui de Circuito Cultural Periférico esta dinâmica de manifestações e eventos que ocorrem basicamente na periferia ou Hipermargem (Costa, 2013). Esta restrição espacial é consequência tanto da marginalização por parte da elite local, como da imposição de padrões culturais exógenos.

O processo de globalização homogeneizante faz com que, através dos seus intensos fluxos de informações, os hábitos de diferentes locais sejam “moldados” de forma homogênea, facilitando assim um maior consumo e dando combustível para as engrenagens do sistema capitalista, conforme aponta Santos (2000):

Um primeiro movimento é resultado do empenho vertical unificador, homogeneizador, conduzido por um mercado cego, indiferente às heranças e às realidades atuais dos lugares e das sociedades. Sem dúvida, o mercado vai impondo, com maior ou menor força, aqui e ali, elementos mais ou menos maciços da cultura de massa, indispensável, como ela é, ao reino do mercado, e a expansão paralela das formas de globalização econômica, financeira, técnica e cultural. (SANTOS, 2000, p. 70).

No outro extremo, longe dos salões elitizados da cidade, a cultura popular se fazia presente na periferia de Belém desde o século XIX. Relatos de músicos da época, como Tó Teixeira, citado por Salles & Salles (1969) nos dão uma noção das intensas atividades que ocorriam no Circuito Cultural Periférico.

O Carimbó é dançado numa área relativamente extensa, populosa e próxima de Belém, onde ocorre principalmente. Outrora foi dançado na própria capital paraense. Possuímos documentos fornecidos por Tó Teixeira que atestam o carimbó dançado pelos pretos do Umarizal, por princípios do século. (SALLES; SALLES, 1969, p.262).

A cultura do interior estava viva na periferia, em bairros como o Umarizal, Jurunas e Guamá. Nestes bairros populares residiam também laços íntimos com o interior do estado, através das pessoas, parentes que iam e vinham, do fluxo de mercadorias e da manutenção das manifestações artísticas, como a tradição do mastro junino.

Um caso clássico foi alvo do interesse de Bruno de Menezes: A festividade de São João da praia na feira do Ver-o peso em Belém (COSTA, 2011). Entre as reuniões da “Academia do peixe frito”, lhe chamou a atenção o surgimento desta festividade com características semelhantes a rituais realizados em cidades do interior do estado.

A novidade era a presença marcante de uma manifestação popular e religiosa típica das pequenas cidades ribeirinhas do Pará numa feira belenense, e que destoava da cadência cotidiana dos acontecimentos do ambiente destinado, principalmente, às trocas comerciais. (COSTA, 2011.p.202).

Tal qual estas festividades, muitas manifestações populares, dentre elas batuques como o Carimbó, se reterritorializaram nas periferias da capital, visto que, segundo Haesbaert (1999), “determinados grupos culturais migrantes podem não apenas entrecruzar sua identidade no confronto com outras culturas, mas também levar sua territorialidade consigo, tentando reproduzi-la nas áreas para onde se dirigem”.

O que chamamos aqui de Circuito Cultural Periférico seria uma espécie de rede cultural, envolvendo festividades de bairros, pequenos clubes (sedes), casas noturnas, e demais locais onde ocorriam contato com manifestações culturais fora do eixo central elitizado. Podemos considerar estes locais como microterritórios, visto que " São lugares onde os usuários manifestam a sua recusa em ser recusados e desenvolvem estratégias de afirmação identitária alternativa (FORTUNA, 2012).

Ser periférico é estar à margem, ou seja, estar excluído de um contexto. Os músicos populares de Belém, não podiam apresentar determinados estilos musicais como Carimbó,

Merengue ou Cúmbia nos "bailes da sociedade", de forma que, apenas na periferia estes ritmos ocorriam, livres de amarras ou regras sociais quanto a música e a dança.

Ainda que involuntariamente, cria-se um processo de resistência em relação a uma cultura imposta através da globalização e sua retórica (FORTUNA, 2012). Porém, na periferia ou hipermargem (COSTA, 2013) de Belém também ocorriam influências culturais externas, mas de forma diferenciada, como que um efeito colateral da globalização.

Focando na influência musical, vale destacar que, durante as primeiras décadas do século XX houve forte circulação da música caribenha e sul-americana no norte do Brasil. Isto ocorria principalmente por dois fatores: a captação da rádio de ondas curtas e as rotas de comércio e contrabando que chegavam ao Brasil pela Amazônia. Segundo Mesquita (2009), vários ritmos surgidos na Amazônia a partir deste contexto teriam influência musical caribenha:

A influência da musicalidade caribenha foi decisiva na formação de vários gêneros musicais no Pará. *Guitarrada, brega calypso, lambada, carimbó merengado*, apresentam, em suas instrumentações, contornos rítmico-melódicos ou padrões rítmicos característicos, elementos oriundos provavelmente de gêneros caribenhos. (MESQUITA, 2009, p.12).

As frequências de rádio de ondas curtas, as chamadas "Ondas Tropicais", chegavam com força no norte do Brasil, até mesmo porque a radiofonia na região estava começando, o que evitava interferências nas transmissões, possibilitando que os sinais chegassem com mais qualidade a maiores distâncias. Desta forma, no estado do Pará se escutava muita música latina, tanto na capital como no interior, trazendo uma informação musical nova para os ouvintes e músicos. Deste período em diante é possível perceber a influência das "Ondas Tropicais" na sonoridade do músico paraense, refletida nos Lps da época:

Gêneros musicais latinos e caribenhos, assim como norte-americanos, concomitantemente ao avanço dos grandes veículos de comunicação de massa, fizeram-se cada vez mais presentes e estimados no gosto popular dos brasileiros, o que ocorreu, considerando as possíveis especificidades, no contexto regional amazônico. Todavia, no caso paraense, haja vista a atuação das *ondas tropicais* estrangeiras, provenientes principalmente de Cuba, com sua Rádio Habana, outras influências relativamente exclusivas são verificadas (SILVA, 2013, p.118).

Mas não só pelas "Ondas Tropicais" vieram os sons que influenciaram os músicos populares paraenses e amazônicos. Mesquita (2009) nos traz o termo Rede transatlântica de difusão cultural – RTDC, que seria um termo – síntese que descreve os locais envolvidos na divulgação local destas sonoridades, que em grande parte chegam pelos portos, através de navios estrangeiros, e também pela rota ilícita do contrabando na Amazônia.

Os elementos constituintes desta rede são: 1. As sedes, clubes, bares e gafeiras onde ocorreram as festas populares nas décadas de 50, 60 e 70 na cidade de Belém. 2. A área portuária, a zona do meretrício, os espaços públicos como os bairros da cidade de Belém: Campina, Guamá, Jurunas e Condor. (MESQUITA, 2009, p.14).

Os músicos populares, ao se inspirarem em sonoridades latino - americanas, passam a utilizar essas influências na música que fazem no seu dia a dia, buscando misturas e experimentações que geraram sonoridades híbridas. A modernização do Carimbó surge neste contexto, de forma que, diferente do que previam os folcloristas e os intelectuais modernistas, o contato com outras culturas não exterminou o Carimbó autêntico, e sim gerou uma nova vertente, gerada numa periferia que se nutria de influências também periféricas.

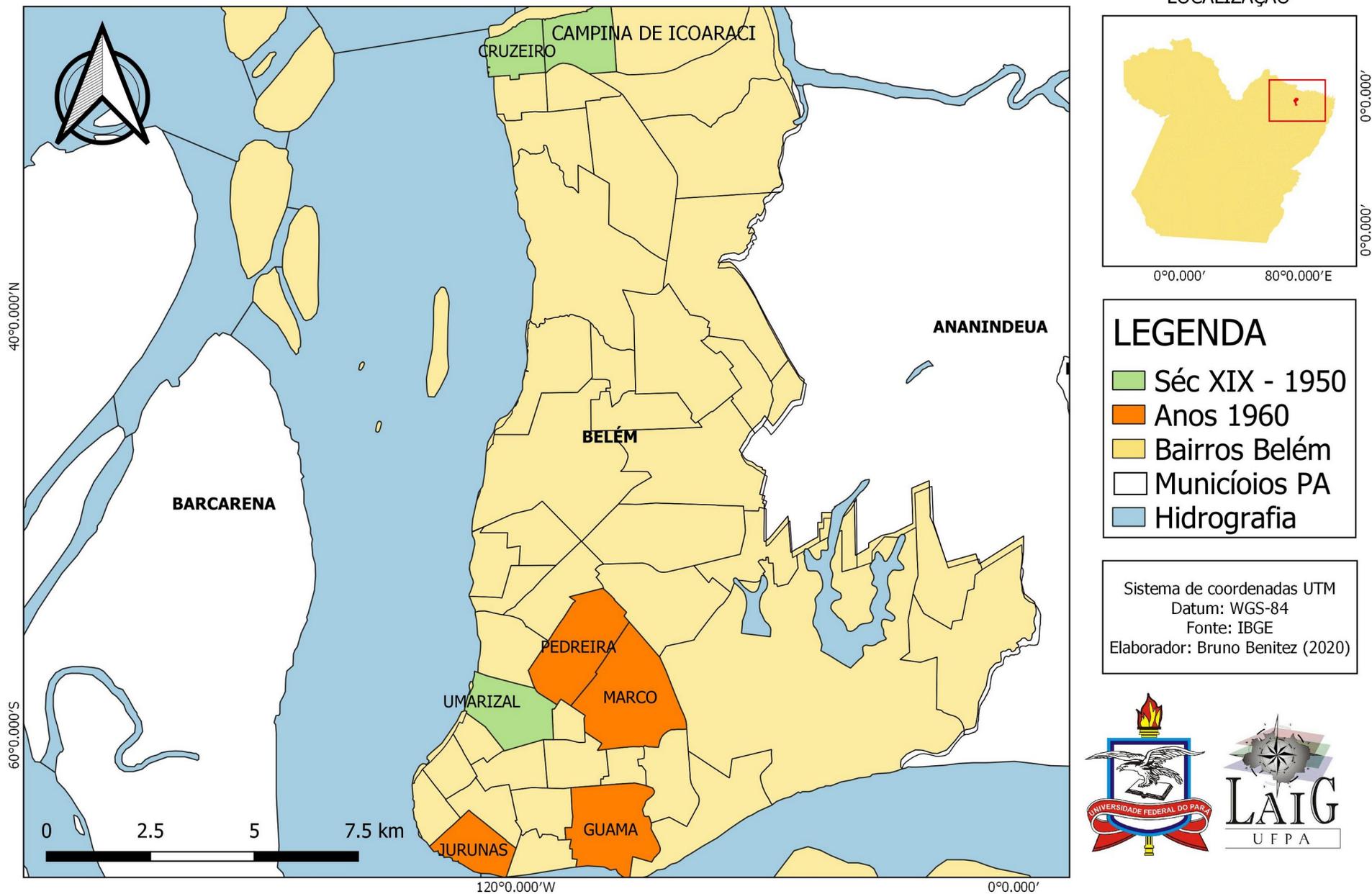
Dentre os vários músicos populares paraenses que atuaram no Circuito Cultural Periférico de Belém podemos destacar Mestre Martinho, Mestre Parafuso, Tó Teixeira, Pinduca, Verequete, Mestre Curica, Mestre Solano, Mestre Vieira, entre outros.

Dentre os bairros que compunham tal circuito podemos citar o bairro da Condor, localizado entre o Guamá e o Jurunas, ambos bairros importantes no contexto cultural popular (Costa,2013). Estes e outros bairros formavam o que Costa (2013) denominou de “Hiper margem”, áreas do subúrbio de Belém com intensa atividade cultural, onde destacamos o bairro do Umarizal, hoje elitizado, mas que na época compunha este conjunto periférico. No Umarizal, após intervenções urbanísticas, sua população, de maioria negra, foi remanejada, formando novos núcleos culturais em outros bairros de Belém. O inventário nacional de referências culturais do Carimbó destaca esta “migração”, que ocorreu em consequência da revitalização do Umarizal:

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 (IPHAN, 2014, p.82)

Figura 1: Espaço – tempo da presença do Carimbó nos bairros de Belém.

Espaço - Tempo da presença do Carimbó nos bairros de Belém



O mapa acima (figura 01), confeccionado a partir de antigos registros históricos anteriormente citados, e do dossiê elaborado pelo IPHAN, nos mostra mudanças nas referências espaciais do Carimbó através do tempo em Belém, principalmente a partir da década de 1950, quando novos bairros se consolidaram, como consequência de intervenções urbanísticas ocorridas na cidade, que remodelaram e redefiniram o que seria centro ou periferia, a exemplo do bairro do Umarizal. Outrora periférico e epicentro das manifestações culturais ligadas à população negra, a partir das intervenções urbanas, este bairro inicia seu processo de elitização, o que de certa forma desalojou grande parte da população negra ali existente, que acabou por migrar para outros bairros.

Curiosamente, estes bairros considerados periféricos, como a Pedreira, Guamá e Jurunas, são hoje também referência de cultura popular, abrigado manifestações como quadrilhas juninas, escolas de samba, bois-bumbás e grupos de Carimbó, enquanto que o “remodelado” Umarizal é hoje visto como um bairro elitizado e com pouca atividade cultural.

O termo periferia utilizado aqui evidencia tanto o sentido de localização em relação a um “centro”, quanto a questão da falta de estrutura:

No caso brasileiro, as *periferias* multiplicaram-se com o mínimo de planejamento territorial, levando-se em conta, na maioria dos casos, apenas a localização geográfica, estabelecida pelo distanciamento do centro urbano. A precariedade na infraestrutura dessa parte da cidade também se tornou referência na paisagem urbana, onde as moradias (autoconstrução ou conjuntos habitacionais) e ruas dialogam com a reprodução do estigma da pobreza. (ARAÚJO, 2014, p. 64).

O isolamento na periferia, consequência da marginalização e preconceito da alta sociedade em relação ao Carimbó, não impediu que o ritmo se mantivesse vivo, e até mesmo capaz de gerar vertentes, que viriam pôr a prova as fronteiras sociais impostas até então, ou seja “A identidade também pode ressurgir como uma forma, consciente ou não, de contraposição ao processo excludente engendrado pela globalização”. (HAES-BAERT, 1999).

Mas a jornada da modernização do Carimbó não se deu sem obstáculos. Tendo sido reprimido e criminalizado desde o século XIX, o Carimbó enfrentou o preconceito através dos anos, sendo hostilizado em diversos ambientes, principalmente nos meios sociais elitizados. Nestes espaços predominava uma prática que copiava o modelo dos

bailes do Rio de Janeiro, que por sua vez copiavam um modelo europeu e norte-americano, apresentando orquestras que executavam jazz, foxtrot, valsas, temas internacionais, enfim, um repertório que raramente se voltava para canções da tradição local. Este preconceito perdurou por muito tempo, enfraquecendo após o sucesso fonográfico do Carimbó nos anos 1970:

Mas essa popularização do carimbó nos anos 70 em Belém foi um fenômeno contraditório. Ao mesmo tempo em que vários espaços da cidade passaram a tocar aquela música, existiam outros onde havia ainda certa resistência. Por um tempo mais longo, determinados espaços burgueses da cidade não aceitaram o carimbó, ou pelo menos não o aceitavam publicamente, sendo que clubes ditos “sociais” só vieram a receber artistas como Pinduca muito tempo depois da febre do carimbó nos anos 70. Foi o caso, por exemplo, da Assembleia Paraense, espaço tipicamente elitizado da cidade (COSTA, 2008, p.157).

Em entrevista, o próprio Pinduca nos relatou as situações de preconceito que o Carimbó sofria, principalmente antes do sucesso fonográfico:

Eu tocava baile nesse tempo...tinha clubes, tinha casa de família, tinha colação de grau, aniversário, 15 anos... essas coisas...muitos deles me abordavam na porta: Pinduca, aqui não pode cantar Carimbó... (que eu já estava com a fama de cantar Carimbó), então eu tive esses problemas de vir trazendo isso bem devagar, mas eu sempre encarei com naturalidade, como é o meu jeito. (Pinduca, 2019, entrevista concedida ao autor em 09/11/2019).

Buscamos até aqui entender os processos de origem, miscigenação e transformações que ocorrem no Carimbó desde seus primeiros registros até seu sucesso fonográfico e surgimento das vertentes moderna e tradicional (anos 1970). Não daremos aqui combustível a esta dicotomia moderno X tradicional, já muito discutida e polemizada. Porém, retomaremos esta questão, numa tentativa de atualizar a discussão sob outro prisma, focando num momento posterior, os anos 1990/2000, período em que diversos artistas brasileiros buscam uma estética sonora de raiz regional, aliada aos timbres e recursos sonoros da atualidade, trazendo uma ressignificação para a tradição dentro da música brasileira contemporânea. Detalharemos melhor esse processo nos capítulos posteriores, buscando compreender também como a música e os elementos simbólicos contribuem para a formação de identidades, que ao buscar espaços de manifestação, criam territorialidades, que no caso do Carimbó em Belém, serão reforçadas ou até oficializadas no processo de patrimonialização do ritmo.

3 ESSE RIO É MINHA RUA: MÚSICA, TERRITORIALIDADE E IDENTIDADE

Para adentrar numa discussão sobre a territorialidade do Carimbó em Belém, nos parece oportuno refletir acerca do papel da música enquanto elemento afetivo, simbólico, baú de memórias e referência identitária.

Discutiremos neste capítulo as referências produzidas pela música, geradas a partir das emoções, signos e discursos que são absorvidos pelo ouvinte. Essas referências, que podem fazer alusão a um lugar, um movimento cultural, uma viagem ou uma memória, geram uma ligação do ouvinte não apenas com o som produzido, mas com um contexto maior de geração de significados, acionados a partir da música.

Sendo aqui o Carimbó o referencial musical, analisaremos as formas como esta manifestação cultural oriunda do interior do Pará se conecta a processos simbólicos e identitários na capital Belém, gerando uma territorialidade amparada na valorização e ressignificação de signos regionais, processo que, por um lado, contribui para o processo de patrimonialização, e por outro, é por este potencializado.

3.1 Música, emoções e identidade

Imaginemos, por exemplo, um filme sem trilha sonora. Ainda que contássemos com primorosas atuações dramáticas e textos bem elaborados, provavelmente sentiríamos um vazio. Vale lembrar que, mesmo no cinema mudo, a música já ocorria, com músicos interpretando ao vivo as trilhas sonoras nas salas de projeção.

De certa forma sentimos uma espécie de “necessidade sonora” no decorrer das nossas vidas. Essa vocação sonora se percebe ao longo da vivência humana, nos cânticos religiosos, canções de trabalho, tambores de guerra, festejos de colheita, e em inúmeras outras situações que utilizam formas de manifestações sonoras que podemos classificar enquanto música.

Todos estes sons envoltos no nosso cotidiano formam o que Schaefer (1997) chama de paisagens sonoras, que refletem o cotidiano e as atividades de uma sociedade: “A paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza?” (SCHAEFER, 1997, p.19).

No entanto, interpretar esta paisagem sonora é um processo mais complexo, pois prescinde do recurso visual, normalmente utilizado para o estudo das paisagens

convencionais. Neste caso a audição, e não a visão, norteia a assimilação das características desta paisagem.

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. (SCHAEFER, 1997, p.23)

Os sons de um lugar e sua música são componentes tão importantes quanto os elementos visuais, pois, assim como estes, possuem significados, conteúdo e memória. Ainda que nossa sociedade ainda se apegue exageradamente aos quesitos materiais e palpáveis, o estudo dos sons, sejam considerados música ou não, vem crescendo como recurso de análise para diversas ciências, inclusive a geográfica, a exemplo de Torres & Kozel (2010), que argumentam que “a análise da paisagem não deve valer-se apenas do aspecto visual, pois a visão não é suficiente para captar e explicar todos os elementos físicos e simbólicos presentes na paisagem” (TORRES; KOZEL, 2010, p.125). Santos (2008), ao discorrer sobre o conceito de paisagem também ressalta que esta “é formada não apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.”

Pra avançar neste exercício de análise é necessário desapegar-se da superfície, do fixo, lugar tão comum em diversas ciências. Silva (2017), trabalhando na perspectiva da Geografia das emoções contribui no debate argumentando que “Na visão da geografia das emoções podemos pensar o objeto enquanto espaço/lugar, em que a pessoa, ao estar diante de determinados lugares, estes lhe despertam diferentes emoções.” (SILVA, 2017, p.101).

Nos cabe aqui então a reflexão. Sendo a música uma manifestação sonora capaz de gerar memórias e reter em si significados distintos para cada indivíduo, não seria a música em si um lugar?

Ainda que paisagem ou lugar não sejam as categorias geográficas centrais que serão abordadas mais adiante, prismas de análise como a paisagem sonora de Shaefer (1997) e as abordagens da Geografia das emoções de Silva (2017) em muito ajudam a conduzir a abordagem sobre a territorialidade do Carimbó em Belém.

No entanto, se estamos tratando aqui do Carimbó “em Belém”, temos então uma referência de localização, uma especificidade, um local que produz seus próprios sons

cotidianos, e logicamente, sua própria música, visto que, diferentes locais produzem diferentes tipos de música, “tais como o *reggae* e *ska* na Jamaica; *raga* na Índia; *calypso* em Trinidad; *son*, *mambo* e *chachacha* em Cuba; *corrido* e *ranchera* no México; *bossa-nova* no Brasil; e *flamenco* na Espanha. (CARNEY, 2007, p.138).

Não raro, ao conhecermos a música de um local, esta de certa forma transparece o próprio local, seja no conteúdo das letras que descrevem a localidade, ou até mesmo nos instrumentos musicais utilizados, que podem ser fabricados por moradores locais, com a matéria-prima nativa, como ocorre com o Carimbó no interior do Pará.

As características únicas de lugares específicos podem oferecer as pré condições necessárias a novas ideias musicais. O contexto histórico, ambiental e social de um lugar, muitas vezes, fornece cenário e inspiração para determinado indivíduo ou grupo criar música. (CARNEY, 2007, p.138).

Tratando ainda do caso específico do Carimbó, este descreve em som e poesia uma paisagem cultural e sonora. O cotidiano do caboclo paraense, ao ser contemplado no conteúdo lítero-musical, reforça as características de um modo de vida de local, seja este relacionado a pesca, lavoura ou outros elementos do cotidiano. As canções descrevem características como o trabalho, lazer, cultura alimentar, crenças, encantarias, entre outros temas que “localizam” este personagem caboclo, ou seja, ligam este a um local específico, no caso, o interior do Pará.

Neste sentido, uma identidade paraense só é possível frente a outras identidades. A frase “O carimbó só existe aqui, no Pará!” foi uma das mais repetidas e destacadas pelos entrevistados, mostrando que a manifestação, sem dúvida, tornou-se símbolo da singularidade cultural da região, embora essa identidade não exista de maneira estática... (FUSCALDO, 2015, p.96).

Desta forma, cria-se uma ligação entre o Carimbó e o “ser paraense”, uma noção de identidade estimulada inicialmente pelo conteúdo descrito nas letras e nos sons, mas também, cultivada pela classe intelectual de influência modernista (a partir dos anos 1920), citada anteriormente. Além deste movimento intelectual, marcos como o sucesso fonográfico dos anos 1970, e mais recentemente o processo de patrimonialização do Carimbó, vieram a reforçar esta sensação de que o Carimbó representaria uma identidade cultural paraense.

O carimbó é fortemente associado à identidade do estado do Pará, sendo talvez o principal símbolo da região. Da mesma maneira como se costuma associar o samba ou a capoeira ao Brasil, o carimbo é associado ao estado do Pará. Percebe-se que, de maneira semelhante ao que aconteceu com o samba, a feijoada e outros produtos culturais “populares” que viraram símbolos nacionais e que foram instrumentalizados para sustentar a construção da unidade nacional, vemos ressurgir também no carimbó a clássica e renitente imagem de um Brasil negro, índio, mestiço, rural – mas, agora, a serviço da construção de uma história e uma identidade regional. (MINIAGURRIA, 2018, p.243).

A música e os sons em geral têm a capacidade de gerar emoções nos seus ouvintes, de forma que, são geradas memórias auditivas, ora associadas a lugares, momentos, pessoas, ora sendo uma memória em si mesma. Existe uma mensagem sonora, captada com maior ou menor intensidade por cada ouvinte, gerando muitas vezes emoções diferentes em cada indivíduo, ainda que escutem a mesma sonoridade.

Os olhos obtêm informações muito mais precisas e detalhadas, sobre o meio ambiente, do que os ouvidos, mas geralmente somos mais sensibilizados pelo que ouvimos do que pelo vemos. O som da chuva batendo contra as folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento no capim e o choro angustiado, nos excitam com intensidade raramente alcançada pela imagem visual. Para muitas pessoas, a música é uma experiência emocional mais forte do que olhar quadros ou cenários. Por que isso? Em parte, talvez, porque não podemos fechar nossos ouvidos como podemos fechar os olhos. Sentimo-nos mais vulneráveis aos sons. A audição tem a conotação da passividade (receptividade) que a "visão" não possui. (TUAN, 1980, p.10).

Consideramos aqui a música como um elemento inerente ao indivíduo ou a um grupo de indivíduos, algo que se fez presente ao longo da história, algo que as pessoas carregam consigo, ainda que inconscientemente.

Na colonização da América, soldados espanhóis trouxeram além da pólvora, os seus alaúdes e cânticos mouros, transportando consigo a referência sonora da sua identidade. Em qualquer diáspora ou migração este fenômeno ocorre, havendo um esforço por parte dos migrantes para levar consigo referências identitárias, tais como a música, a culinária, o vestuário e costumes em geral. Tais elementos de certa forma contribuem para uma reconstrução da identidade num novo lugar, mantendo uma referência simbólica com o território de origem.

Assim se formam ou se forjam identidades, locais, regionais, nacionais etc. fortalecidas não apenas pelos territórios “de naturalidade”, em seu sentido concreto, mas também por territórios simbólicos, como a Campanha Gaúcha (e, mais especificamente, a estância ou o latifúndio de pecuária extensiva) para a formação da identidade Gaúcha, e o Sertão nordestino para a identidade nordestina (pelo menos no decorrer deste século, quando

suplantou a “Zona da Mata” e a vida do engenho). (HAESBAERTH, 2009. p. 149).

Quando Haesbaerth (2009) destaca territórios como a campanha Gaúcha e o sertão nordestino, os coloca como referências importantes para as identidades gaúchas e nordestinas, de forma que, estejam aonde estiverem, estas comunidades buscariam “reproduzir” seu território de origem através da manutenção dos seus costumes. Logicamente a música seria imprescindível neste processo.

Ainda no campo das emoções, a música pode ser um veículo gerador de identidade, e não só para aqueles que “nasceram” ao som daquela música. Por exemplo, mentalizemos aqui um músico brasileiro, um saxofonista, que por décadas estudou minuciosamente o Jazz norte-americano, conhecendo intimamente os instrumentistas, intérpretes, compositores, linhas melódicas e a história das localidades onde nasceu e se desenvolveu o Jazz. Ele naturalmente se declara um “jazzista”, capaz de debater o tema e executar suas obras, e, ainda que não tenha nascido na terra-mãe do Jazz, criou uma identificação com o lugar através da música ao longo dos seus anos de pesquisa e estudos. Fica então a reflexão: seria possível se “apropriar” de uma identidade através da música?

Assim, entendendo música como cultura (MERRIAM, 1964) e sua prática como uma forma de viver experiências socioculturais, a performance musical, na perspectiva da reflexividade, representa a possibilidade de compreender uma comunidade cultural a partir dela, um de seus extratos mais bem definidos e recorrentes. (RIBEIRO, 2018, p.279).

Sabemos que hoje o Carimbó é considerado patrimônio imaterial brasileiro, e que, de forma geral, é tido como referência da música paraense. Muitos paraenses (e até mesmo os não paraenses) podem desenvolver uma memória afetiva, uma ligação com o Carimbó, mesmo que nunca tenham conhecido locais como Marapanim ou a Ilha do Marajó, localidades consideradas “berços do Carimbó”. Sugerir esta “apropriação” da identidade através da música é relevante no contexto desta pesquisa, visto que, estudamos o Carimbó em Belém, uma metrópole urbana onde o Carimbó ocorre afastado dos seus locais de origem, permeado por diferentes processos, transformações e com diferentes significados.

3.2 Referencial simbólico: signos e territorialidade

Os signos estão por toda parte em nosso dia a dia. Desde pequenos códigos ou convenções como uma placa de trânsito ou a bandeira de um país. Logicamente, para interpretá-los é necessário um conhecimento prévio, ou seja, a informação que decodifica aquele signo. Um semáforo, por exemplo, possui informações que só podem ser corretamente interpretadas por aqueles que tiveram uma instrução prévia em relação as suas cores e significados.

Para além deste exemplo simplório, os signos ou símbolos podem carregar conteúdos infinitamente complexos, que representam muito mais do que uma informação visual, como nos afirma Tuan (1980): “Um símbolo é uma parte, que tem o poder de sugerir um todo: por exemplo, a cruz para a Cristandade, a coroa para a monarquia, e o círculo para a harmonia e perfeição”. (TUAN, 1980, p.26).

Através da história, agrupações humanas fizeram usos de símbolos como brasões e bandeiras para se afirmar enquanto coletividade. Signos, cores, vestimentas e tradições são formas de demarcar a identidade de um grupo e diferenciá-lo em relação a outros.

Esta simbologia, seja concreta ou simbólica, vem a ser o próprio alicerce da identidade, ou seja, são estes elementos que nos permitem diferenciar grupos com identidades diferentes. Por exemplo, quando Haesbaerth (1997) nos traz a questão da migração Gaúcha para o Nordeste brasileiro, facilmente diferenciamos os dois grupos por seus hábitos e costumes, ou seja, somos capazes de diferenciá-los a partir da informação que temos em relação as suas culturas, costumes e signos. Neste caso, os signos não são tão formais como brasões e bandeiras, mas simbólicos, como o chimarrão gaúcho, a viola nordestina e os sotaques de cada região:

Mas, mais profundamente, a procura dos critérios “objectivos” de identidade “regional” ou “étnica” não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo, a língua, o dialeto ou o sotaque) são objeto de *representações mentais*, quer dizer, de actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de *representações objectais*, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em actos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter dessas propriedades e dos seus portadores. (BOURDIEU, 2001, p. 112).

Pensando em escalas, identidades locais ou regionais podem ter códigos de representação ainda mais específicos. Uma bandeira, por exemplo, é um código universal. A maioria das pessoas sabe que representa alguma localidade. No entanto

símbolos mais específicos carecem ser decodificados para que pessoas não habituadas possam compreendê-los. Em Belém - PA, por exemplo, uma pequena placa vermelha de metal exposta na frente de uma casa significa que ali é um local de venda de Açaí:

Em um mundo tão ricamente simbólico, os objetos e eventos assumem significados que para um estrangeiro podem parecer arbitrários. Para o nativo, as associações e as analogias estão na natureza das coisas e não necessitam justificação racional. (TUAN, 1980, p.26).

As manifestações culturais, como o folclore, a música e a dança, são fatores relevantes neste processo de identificação e diferenciação em relação a outros grupos. A cultura de cada grupo, de certa forma também demarca um território ou territorialidade, ainda que não seja um território fixo e permanente. Um cortejo cultural, por exemplo, é efêmero, porém, no seu trajeto e tempo de duração, traz uma série de referências, visíveis e invisíveis (como a música) que, além de despertar o sentido de identidade e pertencimento, geram uma territorialidade, demarcada pela duração e extensão do cortejo, como nos traz Chagas Júnior (2016): “Quando de suas saídas pelas ruas, os diferentes bumbás demarcavam suas áreas onde cada grupo fazia de seu trajeto seu território”. (CHAGAS JUNIOR, 2016, p.72).

Esta observação de Chagas Júnior (2016) nos conecta com uma memória recente. Em 2018, na cidade de Fray Bentos, no Uruguai, testemunhamos um desfile de grupos de Candombe (ritmo afro uruguaio). Estes grupos traziam bailarinos, tambores, bandeiras e outros símbolos desta cultura africana que conquistou seu espaço num país de maioria branca. Horas antes do desfile, imagens de um negro tocando tambor foram pintadas no asfalto do percurso, sem alarde, por um único pintor solitário. Aqueles símbolos, por si só, informavam que seria “dia de Candombe”, e que aquela rua seria utilizada para tal. Ainda que outros meios de informação fossem usados para divulgar o desfile, o simbolismo da pintura falava por si só, demarcando um novo uso, uma nova territorialidade, onde as vozes desta cultura exaltariam sua identidade através da dança, da música e dos seus símbolos. Guillén (2007) lança luz sobre o simbolismo do Candombe e sua ligação com suas origens africanas:

La llamada de los tambores es la llamada del pasado, de las tierras que se quedaron en África, de las costumbres y señas de identidad de los pueblos que fueron arrancados de aquel continente y trasladados a otras latitudes para vivir la esclavitud. (GUILLÉN, 2007, p.106).

Seja num cortejo de bumbás, no desfile do Candombe Uruguaio, ou na roda de Carimbó, os símbolos saltam aos olhos, reforçando a identidade do grupo. Pensemos por exemplo na saia rodada utilizada para dançar o Carimbó. Seus movimentos remetem ao banzeiro do mar (JASTES, 2009), movimento das águas, enquanto que suas cores e estampas retratam uma estética regional, adornada com laços de fita que serpenteiam enquanto a dama dança descalça, estando ou não num terreno de chão batido. Neste único elemento percebemos várias referências que identificam simbolicamente uma estética do Carimbó, facilmente reconhecível aos olhos de quem possui ligação com esta cultura.

A cultura resulta da capacidade de os seres humanos se comunicarem entre si por meio de símbolos. Quando as pessoas parecem pensar e agir similarmente, elas o fazem porque vivem, trabalham e conversam juntas, aprendem com os mesmos companheiros e mestres, tagarelam sobre os mesmos acontecimentos, questões e personalidades, observam ao seu redor, atribuem o mesmo significado aos objetos feitos pelo homem, participam dos mesmos rituais e recordam o mesmo passado. (WAGNER; MIKESSELL, 2003, p.28)

Como dito anteriormente, o Carimbó sempre esteve ligado aos batuques africanos e aos terreiros. O terreiro era o território desses batuques, ainda que perseguidos e criminalizados, eram pontos de referência onde aqueles que se identificavam com esta manifestação deveriam estar para entrar em contato com esta cultura. Ainda que a cultura, ou a música, sejam de certa forma intangíveis, é necessário um espaço para que estas se manifestem de forma simbólica e concreta, ou como diz Bonnemaision (2002):

A ideia de cultura, traduzida em termos de espaço, não pode ser separada da ideia de território. É pela existência de uma cultura que se cria um território e é por ele que se fortalece e se exprime a relação simbólica existente entre a cultura e o espaço. (Bonnemaision, 2002, p.101-102.)

A imbricação entre identidade, cultura e territorialidade pode gerar situações complexas. Afinal, parte do indivíduo e da sua subjetividade o sentimento de pertencimento, seja este em relação a um lugar, um time de futebol ou uma escola de samba. Como citado anteriormente, um músico pode tornar-se um “jazzista” virtuoso sem jamais ter pisado nos Estados Unidos. Desta forma a formação da identidade também é um processo interno, permeado pelas memórias e vivências do indivíduo.

Porém, a identidade propicia a busca da coletividade, o encontro dos iguais, a identificação e criação de símbolos que demarcam, identificam os pertencentes àquele grupo. Estes símbolos, ou “geossímbolos” (BONNEMAISON,2002), fortalecem a identidade, podendo também definir um território ou territorialidade.

Conduzindo um aprofundamento dos conceitos de cultura, etnia e território, a abordagem cultural nos leva a definir um espaço novo: o espaço dos geossímbolos. Um geossímbolo pode ser definido como um lugar, um itinerário, uma extensão que, por razões religiosas, políticas ou culturais, aos olhos de certas pessoas e grupos étnicos assume uma dimensão simbólica que os fortalece em sua identidade. (Bonnemaison, 2002, p.10).

No ambiente urbano os símbolos assumem importância ainda maior, visto que, na cidade ocorre uma grande quantidade de informação, de agrupamentos e também de símbolos de diversas naturezas, como sinais de trânsito, outdoors, monumentos e outros elementos que criam um mosaico de informações e significados. Desta forma, grupos formados por afinidade utilizam diferentes signos para se identificar enquanto coletividade, seja no vestuário, na música ou outro diferencial. Além da estética simbólica, é comum que tais grupos busquem pontos de referência, ou seja, locais de encontro entre os seus “iguais”.

Mesmo convivendo em um espaço marcado pela diversidade, marcado em todas as suas partes, os grupos na metrópole procuram sempre resguardar seus espaços de convivência, territorializando, de forma micro, seus valores e seus signos para manter suas necessidades relacionais e sua identidade. (COSTA, 2005.p.86 - 87).

Voltando ao Carimbó, nosso objeto de estudo, cabe refletir de que forma este gera uma simbologia (visível ou invisível), capaz de ser identificada por seus praticantes e admiradores. Como identificamos o Carimbó? Que signos nos informam da sua ocorrência ou presença num local?

Mais à frente, ao descrever a fase empírica da pesquisa, buscaremos descrever e identificar os signos referentes ao Carimbó em seus locais de atuação em Belém, analisando como estes signos acionam a ideia de territorialidade em relação a estes locais.

3.3 Identidade e territorialidade no urbano.

Vivemos numa sociedade predominantemente urbana. Crescemos em contato com um senso comum que se refere a cidade como o ápice da modernidade e desenvolvimento da nossa sociedade. Ao pensarmos nos grandes centros urbanos, tais como Nova York, Tóquio, São Paulo, Cidade do México, entre outros, a imagem que nos vêm a cabeça é de um grande caldeirão heterogêneo, composto por diferentes raças, classes sociais, credos, culturas e identidades.

A cidade acaba se tornando receptora de diferentes culturas, que através de gerações se dirigem para os centros urbanos, numa contínua migração em busca de dias melhores. No entanto, ainda que num ambiente estranho e muitas vezes pouco receptivo, as pessoas trazem consigo um conteúdo social que buscam reproduzir neste espaço receptor da cidade. O ajuntamento de grupos por afinidades é um fenômeno recorrente no ambiente urbano.

Grandes comunidades se formaram fora de seu local de origem, preservando aspectos particulares da sua cultura. Nos Estados Unidos, por exemplo, comunidades italianas e irlandesas são exemplos típicos de povos que migraram de outros países e se mantiveram agrupados. Para além desta identidade nacional, podemos citar ainda agrupamentos gerados a partir da raça ou da cultura, como as comunidades negras ou latinas.

No entanto, nos interessa aqui um enfoque com maior detalhe, em busca de compreender como um grupo identitário se forma em meio a heterogeneidade social e cultural existente nas cidades.

Baseados em manifestações culturais, estética ou opiniões políticas, as diversas tribos urbanas se agrupam buscando fortalecer as características em comum que as une. A exemplo destas tribos poderíamos citar hippies, punks, skatistas, roqueiros, grupos políticos, ou quaisquer outros agrupamentos que se formem por afinidade, e que se manifestem no espaço urbano.

O espaço é, sob essa dinâmica, sempre objeto de conflitos, pois estabelecer um território de domínio de um grupo significa a afirmação de sua diferença em oposição aos demais. Esse fenômeno é também conhecido como tribalização e é em parte o responsável pela transformação da imagem da cidade contemporânea. Hoje, o espaço fragmentado nas divisões impostas por esses grupos de afinidade se ajusta ao que alguns geógrafos denominam de metrópole pós moderna. Ela traduz a ideia de mosaico, de unidades independentes justapostas. Trata-se da própria negação do conceito anterior de cidade, unitária, coesa e hierarquizada por funções, classes ou usos, em benefício de uma noção de simples ajuntamento demográfico, a aglomeração. (GOMES, 2002, p. 181).

Estes grupos culturais, ou “tribos”, se reúnem para reafirmar sua identidade e seus interesses em comum. Esse encontro dos iguais é um processo constante, que pode chegar a gerar movimentos significativos, que modificam o uso de certas partes da cidade, como praças, ruas ou quadras, para reafirmar seus laços identitários, gerando uma nova territorialidade naquele local.

Uma roda de Carimbó que ocorra com frequência num mesmo local, por um período de tempo significativo, pode construir ali uma territorialidade, sustentada no simbolismo da música e da dança. Teríamos então uma “tribo” Carimboleira em Belém?

Em outro estudo (BENITEZ; SOUZA JÚNIOR, 2010) destacamos a existência da roda de tambores (ou roda de Carimbó) na Praça da República, em Belém - PA. Ali encaramos o uso da praça na perspectiva da microterritorialidade (FORTUNA, 2012), onde o grupo em questão requalifica o uso do espaço para exaltar sua identidade.

Diferente do que ocorreria em cidades do interior do Pará, onde o Carimbó e outras manifestações fazem parte do cotidiano local, na capital o Carimbó muitas vezes precisa “fabricar” seu espaço de atuação, reordenando usos para exercer sua territorialidade.

A cultura popular de muitas formas precisa se reinventar para conseguir seu espaço nos grandes centros urbanos, afinal, como já dissemos, a cidade é o locus do heterogêneo, dos excessos, um lugar que a princípio poderia gerar mais conexões com o moderno do que com a cultura tradicional.

Em várias cidades do mundo tradições culturais do interior do país buscam um lugar ao sol no cenário da metrópole. Esta realidade se manifesta muitas vezes na atuação de artistas de rua, que utilizam espaços urbanos para exibir sua arte em troca de alguma colaboração financeira espontânea. Vilamil Ruiz (2009) nos traz o caso de Bogotá, capital colombiana, onde músicos oriundos de cidades do interior tocam uma música tradicional não urbana em diferentes espaços da cidade, buscando introduzir-se culturalmente no cenário local e sobreviver da sua arte.

A manera de respuesta a la experiencia personal de estar inmersa en los espacios bogotanos de la música tradicional, se abordará el caso específico de los músicos de *Gaitas y tambores*, provenientes de San Jacinto y Cartagena (Departamento de Bolívar), un contexto rural y urbano, respectivamente, que permite identificar el proceso de reconstrucción de territorio en la ciudad, cada uno en sus formas particulares. (VILLAMIL RUIZ, 2009, p.130).

O caso de Belém e Bogotá são semelhantes. Tanto o Carimbó quanto a música de “gaitas y tambores” são musicalidades que surgem em locais campestres do interior, porém, assim como as pessoas, migram em direção a grandes centros urbanos. Nestes centros ocorre um movimento buscando realocar-se, ou seja, reconstruir seu território, visto que esta cultura “passa a se difundir quando os que a compartilham se deslocam, ou quando sua correspondente esfera de comunicação, e os símbolos aí incluídos, prevalecem sobre os de outras culturas em novos territórios.” (WAGNER; MIKESSELL, 2003, p.29).

As migrações ocorrem em geral por necessidade, numa busca de melhoria de vida através do trabalho. No entanto, os grupos que se deslocam levam sempre um “algo mais” na bagagem, uma identidade adquirida pelas suas vivências no lugar de origem, que se traduzem também em música e arte. No confronto com outras culturas, elementos identitários como a música são acionados para reafirmar a própria identidade. De certa forma estes grupos podem também “levar sua territorialidade consigo, tentando reproduzi-la nas áreas para onde se dirigem.” (HAESBAERT, 1999. p.184)

Mas voltando a questão da territorialidade da “tribo Carimboleira” em Belém, devemos atentar para um elemento importante na difusão de qualquer cultura (e musicalidade) no meio urbano: a festa.

As festas não são idênticas. Em diferentes festas temos diferentes tipos de música, público, classe social, espaços maiores ou menores, e espaços mais ou menos restritos ou exclusivos. Naturalmente, as pessoas que frequentam festas, buscam o encontro de afinidades, ou seja, são reunidas por fatores como o tipo de música, localização da festa (bairro, comunidade) e demais características que venham a reforçar seu sentimento de identidade, afetividade e pertencimento em relação a um grupo.

Nas relações cotidianas, este “ir-ao-encontro-do-outro” geralmente se limita às relações de vizinhança e amizade e aos laços familiares. Entretanto, nas festas, nos posicionamos diante de uma coletividade em que muitos “estranhos” tornam-se “próximos”, e isto em virtude da excepcionalidade expositiva e receptiva e do aguçamento da afetividade gerados no momento festivo (MAIA, 1999, p. 197).

Voltando a questão simbólica, percebemos que muitos locais de festas buscam criar uma atmosfera direcionada, com elementos relacionados com o tipo de música e cultura que estarão presentes durante a festa. No caso do Carimbó, em geral percebemos essa atmosfera nos adornos e decoração do local, que pode utilizar de elementos da

cultura regional paraense para informar que ali é um “território do Carimbó” e da cultura regional. Brinquedos de miriti, artefatos como matapi, tipiti, motivos marajoaras, enfim, são todos signos que informam e direcionam a dinâmica da festa.

Desta forma, os signos são apresentados como marcas que delimitam o espaço como festivo, e o sentido é legado à festa por meio do exercício de seu papel político, de sua carga ideológica (calcada, principalmente, pelo sagrado e por valores culturais) e do valor de trocas simbólicas e econômicas. Sendo assim, a festa diante desta perspectiva geográfica, permite descobrir signos espaciais que, ao assumirem a condição de geossímbolos, estabelecem um vínculo a partir de uma identidade existente entre o grupo que festeja e o espaço. Essa identidade é construída sob a perspectiva de atribuir valores políticos, ideológicos e afetivos ao espaço da festa, condição básica para a territorialização desta. (CORRÊA, 2005, p.148).

Um mesmo local pode, em dias e horários diferentes, abrigar diferentes festas e grupos identitários, ou “tribos”. A festa reorganiza a dinâmica do local, ou seja “fornecem nova função às formas espaciais prévias que dispõem para a sua realização (ponto central e entorno): ruas, praças, terrenos baldios, estádios de futebol transformam-se em palcos para o evento”. (MAIA, 1999, p. 204).

No entanto, além da questão identitária e do ajuntamento de afinidades, a festa também está inserida numa questão mercadológica, assim como seus elementos, como a música, dança, culinária e quaisquer produtos oferecidos. Pode soar romântico falar em “território do Carimbó”, porém esta exaltação da cultura local também ocorre buscando mercantilizar esta cultura regional, para então oferecê-la como produto.

Longe de demonizar essa lógica de mercado, ou apegar-se a discursos de deturpação e profanação de uma cultura ancestral, entendemos a mercantilização da cultura como consequência da lógica urbana. Ao pensar no Carimbó em suas origens interioranas, ligadas ao lazer e ao cotidiano do caboclo Amazônico, devemos lembrar que, no seu local de origem, este caboclo praticava a pesca e a agricultura, e dali tirava o seu sustento. Porém, no urbano tudo tende a se tornar mercadoria, visto que, em geral o sustento não é mais produzido, e sim comprado.

Projetos de revitalização de centros históricos e de patrimonialização de manifestações culturais fazem parte deste contexto, onde a cultura e a identidade local se tornam mercadoria.

Esse processo tem tido um rebatimento na (re)organização do espaço urbano, desencadeando investimentos nas políticas de revitalização de centros históricos e na organização de festas – que têm assumido a característica de grandes espetáculos reafirmando, desse modo, particularidades/

singularidades regionais e locais, o que implica uma (re)elaboração das identidades, que, não raramente, são vendidas no mercado de cidades. (BEZERRA, 2008, p.08).

Neste processo, a cidade inteira, quando relacionada a cultura, torna-se mercadoria. No caso de Belém, esta já se vale do rótulo de “terra do Carimbó”, ainda que o ritmo tenha se originado em outros municípios. A alusão ao ritmo traz um maior apelo mercadológico principalmente para os ramos turístico e de entretenimento.

Nesse processo de (re)criação e (re) invenção da festa, os rituais, que inicialmente possuíam um caráter quase espontâneo dos valores e das tradições populares dos diversos grupos sociais, vêm sendo apropriados pelos administradores públicos e empresariais, transformando-se em megaeventos, cujo caráter de empreendimento econômico e comercial tornou-se muito acentuado. (BEZERRA, 2008, p.08).

A festa seria então a grande vitrine da cultura e identidade local frente ao mercado, visto que:

Enquanto forma de produção de identidade, a festa vem assumindo um papel importante em algumas cidades brasileiras, sobretudo nas últimas décadas em que vem se impondo a necessidade de uma diferenciação no mercado de cidades. A festa, nesse contexto, tem sido um dos veículos através do qual a identidade local é (re)atualizada e sintetizada. (BEZERRA, 2008,p.10).

Independente da presença da lógica de mercado proveniente da dinâmica urbana, a festa é um elemento que agrega e multiplica a noção de identidade. Com o Carimbó não é diferente. Além da música, que por si só traz uma mensagem e uma referência simbólica, o vestuário, adereços e decoração do local da festa também reafirmam a identidade do grupo, demarcando também uma territorialidade, ainda que efêmera, que se manifesta durante a festa, gerando um espaço que “é não só fortemente marcado, como também preenchido de signos inclusivos, ou seja, símbolos que demarcam a presença ou controle daquele território pelo grupo ou comunidade. (GOMES, 2002, p. 64.)

3.4 O Carimbó em Belém: Patrimônio, autenticidade e ressignificação.

Acompanhando o desenrolar da cena musical paraense, percebemos que a música regional amazônica tem hoje um papel de destaque, principalmente nos trabalhos autorais de novos artistas. De certa forma a polêmica/ dicotomia entre

moderno e tradicional vem sendo superada desde os anos 1990, momento em que vários artistas e grupos começam a dar destaque aos elementos tradicionais da música local, porém apresentando estes com novas roupagens e fusões sonoras, através de fórmulas sonoras que também incluem guitarras, batidas eletrônicas, sintetizadores, e vários outros elementos e influências que compuseram a identidade musical desta geração.

Acreditamos que a discussão do moderno/ tradicional relacionada ao Carimbó e a música Amazônica deve vencer o velho discurso da deturpação da tradição ou possível extinção cultural, visto que, na prática musical, estes elementos estão mais vivos do que nunca, porém sendo acionados não somente na sua forma purista, mas principalmente como um “localizador cultural”, como sonoridade que identifica de onde vem a música e o artista. Desta forma é possível encontrar produtos musicais que mesclam a música regional com elementos do rock, hip hop, música eletrônica e outras diversidades. Seguir polemizando sobre a guitarra elétrica no Carimbó (algo que ocorreu a mais de 40 anos), nos dias de hoje seria anacrônico. Há muito mais a discutir.

Nos ocorre lembrar aqui um fato curioso relacionado a música brasileira. Em 17 de julho de 1968 ocorre no Rio de Janeiro a “passeata contra a guitarra elétrica”, ato que contestava a “invasão” de elementos estrangeiros na música brasileira, que contou (ironicamente) com a presença de Elis Regina, Gilberto Gil, entre outros artistas que inclusive posteriormente fariam uso destacado deste instrumento em seus discos. Pouco depois alguns chegaram inclusive a se declarar arrependidos da adesão ao ato.

Posteriormente ridicularizada por alguns dos presentes, comparada por Nara Leão – que se recusou a integrá-la, embora tenha sido convidada – a um ato fascista, rejeitada por participantes aparentemente arrependidos, como Gilberto Gil, talvez hoje em dia ainda atraísse adeptos. (GUIMARÃES, 2014, p.146).

A desculpa por trás da famigerada passeata seria de que a música brasileira deveria manter-se longe das influências externas, mantendo imaculada a recém-batizada MPB. Poderíamos contestar esse purismo com argumentos simples, indagando, por exemplo, sobre a influência do jazz norte-americano na bossa-nova, mas voltemos à Amazônia.

Narramos o fato acima para compará-lo ao caso da guitarra elétrica no Carimbó. Já se vão mais de quarenta anos desde que o instrumento (e outros como o contrabaixo e a bateria) foram demonizados por críticos apegados ao purismo.

Considerando que este momento já foi alvo de inúmeros debates, buscaremos a partir daqui um novo enfoque acerca do moderno /tradicional na música Amazônica, situado principalmente nos anos 1990, quando ocorre uma ressignificação da cultura regional por parte de diferentes artistas brasileiros, a exemplo da “cena mangue”, ou movimento “mangue beat”, que ocorreu em Pernambuco.

Trata-se de um período fértil também na música Amazônica, quando de certa forma se buscou a modernidade no tradicional, trazendo os curimbós, matracas, e maracás de volta aos palcos, misturando elementos que eram vistos até então como “inimigos” ou incompatíveis, como a guitarra e o tambor.

3.4.1 O moderno é ser tradicional.

Os anos 1970 foram particularmente importantes para que a temática regional viesse a tona na produção musical da Amazônia. Na trilha da contribuição dada na música, artes e literatura pelos intelectuais paraenses da geração de 1920, uma nova geração de compositores emerge nos anos 1970, e passa a descrever a temática regional, abordando também a crítica política e social, através das chamadas músicas engajadas, ou de protesto.

Paralelo a este processo, como descrito anteriormente, o Carimbó vivia seu auge radiofônico, também divulgando os elementos regionais, porém sem abordar um teor crítico social. Temos aqui então a temática regional em dois contextos musicais, um mais mercadológico, focado no ritmo e dança, e outro com letras que denunciam e buscam uma consciência crítica sobre a realidade da região.

A floresta, o homem ribeirinho, os rios, o legendário amazônico, o ritmo do carimbó, do lundu, do retumbão, do marabaixo selecionados como fontes de uma dada tradição da cultura popular em Belém, serviram como vetores para as atividades criativas desses compositores, preocupados em denunciar, criticar, ironizar ou simplesmente tematizar aspectos da realidade local e dos efeitos do processo de modernização e industrialização na região. (MORAES, 2012, p.05).

Moraes (2012) se refere no trecho acima a compositores como Alfredo Oliveira, João de Jesus Paes Loureiro, Ruy Barata, Paulo André Barata, Galdino Penna, José Maria de Vila Ferreira e Simão Jatene, que “incorporaram em seu repertório temático e sonoro outros lugares igualmente míticos, outros sujeitos sociais e outros sons”. (MORAES, 2012, p.05).

Citamos aqui estas duas “frentes culturais” dos anos 1970 para poder chegar mais adiante. Passado um certo hiato nos anos 1980, onde a produção musical local não apresentou novidades (como a que ocorreu com a modernização do Carimbó), na década seguinte surgiria no cenário local um novo movimento musical, que buscava resgatar valores regionais, porém com releituras musicais globais.

Nos anos 1990 tivemos em Belém uma movimentação cultural forte em torno de ritmos regionais como o Carimbó e o Boi Bumbá, porém numa abordagem não tradicional. Este novo contexto exaltava ritmo, dança, crítica social, e fusões sonoras, ou seja, agregando de certa forma uma herança de um momento anterior que envolvia tanto o sucesso radiofônico quanto a música engajada nos idos da década de 1970. Buscava-se agora fazer a simbiose do local e global na música paraense, mesclando o primitivismo dos tambores com as guitarras distorcidas, sintetizadores, “beats” eletrônicos e toda espécie de tecnologia sonora disponível, num esforço de conectar a cultura local com um mercado cultural global.

Este último fenômeno é tanto mais significativo porque em nossos dias a cultura popular deixa de estar cantonada numa geografia restritiva e encontra um palco multitudinário, graças às grandes arenas, como os enormes estádios e as vastas casas de espetáculo e de diversão e graças aos efeitos ubiqüitários trazidos por uma aparelhagem tecnocrônica multiplicadora. (SANTOS, 2006, p. 217)

Interpretamos este período com uma espécie de superação da dicotomia moderno/ tradicional surgida nos anos 1970, principalmente em torno do Carimbó. O que vemos neste movimento dos anos 1990 é justamente a tentativa de juntar estes dois elementos de uma forma harmoniosa, como que reverenciando a tradição, porém sem negar as novas tendências e transformações que ocorreram no mundo da música.

Já citamos anteriormente a canção Belém, Pará, Brasil, gravada pela banda Mosaico de Ravena. Apesar desta banda ser reconhecida como uma banda de rock, seu único Cd flertava com diversos gêneros musicais, e na faixa em questão, trouxe uma mistura inusitada: a sonoridade do Carimbó “pau e corda” encerrando uma balada – rock que trazia em sua letra uma mensagem de protesto em relação a exclusão social, política e cultural sofrida pela região norte. Curiosamente esta música, apesar de possuir uma estrutura sonora não comercial, tornou-se não só o grande sucesso do álbum como é hoje reconhecida como das mais emblemáticas músicas do cancioneiro paraense:

E, cabe acrescentar, tocava nas rádios locais mesmo sendo uma música que extrapola os moldes de música para rádio, onde “tocou por mérito”, segundo o seu compositor, Edmar Rocha Jr.: são mais de 5 minutos, dos quais o último é destinado para a *performance* de um grupo de músicos do Grupo Parafolclórico Tamba Tajá tocando um “autêntico carimbó de pau e corda”. (MOREIRA, 2019, p.105).

Esta busca de unir o moderno e o tradicional na música paraense se fez presente em registros sonoros de diversos artistas e grupos nos anos 1990, dentre estes Arraial do Pavulagem, Epadu, Arraial do Labioso, Cravo Carbono e Arkano 19, o que abriu caminho para vários artistas nas décadas seguintes.

Os grupos de música popular urbana que habitam a Amazônia, de posse dos materiais citados anteriormente, atuam na região realizando uma mistura entre a música que vem de fora e as músicas consideradas típicas do folclore paraense, manauense etc. Bons exemplos dessa hibridação, além do Cravo Carbono, são os grupos “Carrapicho” em Manaus-AM, e “Arraial do Pavulagem” em Belém-PA, ambos unem elementos de música moderna e do folclórico boi-bumbá. O trabalho da banda Cravo Carbono, é constituído por um misto de instrumental “moderno”, que muitas vezes busca imitar timbres de instrumentos rústicos e por uma certa técnica em que se unem habilidades permeadas por conceitos acadêmicos e outras adquiridas pela própria prática de tocar, conhecer e explorar o seu instrumento. (MONTEIRO, 2011, p.34)

É importante pontuar que esta nova atitude na forma de fazer música, vencendo esta visão oposicionista entre o novo e o velho, se desenhava também a nível nacional, onde a maior referência talvez seja a chamada “cena mangue”, ou movimento Manguê Beat, que agrupava artistas pernambucanos, dentre estes Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A.

Mendonça (2004), em sua Tese de doutorado analisou a relação local – global no contexto da chamada “cena mangue”, destacando que “os fluxos mundializados também podem acarretar processos de resistência ou de reapropriação criativa de elementos de uma cultura internacional-popular”, o que teria como consequência um processo de “valorização, recriação ou ressignificação das culturas locais” (MENDONÇA, 2004, P.09).

Essa ressignificação da cultura local, através da apropriação de sonoridades que muitas vezes vêm de outras regiões ou outros países é um processo antigo no Brasil. Desde o surgimento do samba canção e da invenção da bossa – nova, as “novidades” sonoras surgem a partir da mistura de elementos locais e globais. Instrumentos musicais de origem estrangeira, como a guitarra elétrica, chegaram até mesmo a ser hostilizados

neste processo, ao passo que, em outros casos passaram despercebidos, como a inserção do banjo no Carimbó.

Mas o que faz um tipo de música ser entendida como autêntica, típica de um país? Não podemos dizer que todo o tipo de música feita no Brasil contém um elemento estrangeiro? Neste caso, por que combater um instrumento musical e a música que ele representa como “símbolo do imperialismo”? (GUIMARÃES, 2014, p.147).

Se nos aprofundarmos na questão, veremos que praticamente todos os estilos musicais são resultado de hibridizações, ou seja, até mesmo o que se poderia considerar como música tradicional ou popular, principalmente no Brasil, já é, de certa forma, uma ramificação de outras referências culturais.

A rigor, se desde o século XVIII já se delimitam as feições do que se chamou música brasileira (lundus, modinhas), não é possível deixar claro sua especificidade. Seja através de uma análise acadêmica, seja técnico-musical, a definição do que é “música popular” é de tal modo polissêmica que definir o que é “Música popular brasileira” torna-se tarefa impossível, pois o que a torna particular é a fusão de vários elementos, sendo complexo precisá-los. (GUIMARÃES, 2014, p.153).

Percebemos que, ainda que a discussão acerca do moderno e tradicional em ritmos como o Carimbó se mantivesse baseada numa espécie de discussão oposicionista, nos anos 1990, a prática musical das bandas de Belém contestava essa separação. Várias propostas musicais buscavam exatamente o contrário: juntar sonoridades locais e globais, gerando produtos universais.

Segundo Monteiro (2011), misturas sonoras promovidas por bandas como Epadu, Mangabezo, Jolly Joker e Maria fecha a porta, contribuíram para uma abordagem musical mais universal, ao criar um diálogo entre elementos do rock, heavy metal, hip hop, e outros gêneros com a música regional, com destaque para experimentações com o Carimbó, Boi Bumbá e a inclusão de sonoridades amazônicas, através de instrumentos rústicos que reproduziam os sons da floresta.

Ocorre aqui uma ressignificação do elemento regional na música local. Através da aproximação e misturas com sonoridades consideradas mais globais, estes artistas criam uma possibilidade de maior inserção da musicalidade Amazônica e paraense num contexto cultural global. E os ventos da mudança não param nos anos 1990.

Os anos 2000 testemunham um fortalecimento da música paraense e amazônica, através de artistas como Marco André, La Pupuña, Lia Sophia, Coletivo Rádio Cipó, Felipe Cordeiro, Dona Onete, Mestres das Guitarradas, e muitos outros, que mesmo trazendo elementos regionais na sua sonoridade, vivem agora um outro contexto, onde o tradicional ganha rótulos como cult, música alternativa, ou seja, a música que apresenta elementos regionais passa então a ser vista como autêntica, alternativa, e até mesmo como novidade. O tradicional se torna moderno.

Fechando esta breve análise, que busca iniciar uma atualização nas discussões que envolvem o moderno e tradicional em ritmos regionais como o Carimbó, cabe aqui citar alguns grandes eventos que contribuíram para o que podemos chamar hoje de “explosão musical paraense”, momento em que a música do Pará se “reapresenta” para o Brasil, com artistas que circulam confortavelmente entre o moderno e o tradicional.

A série de shows denominada “Terruá Pará”, financiada por uma política de divulgação cultural do Governo do Estado do Pará, ocorreu nos anos de 2006, 2011 e 2012 (BAENA; AMARAL FILHO, 2013), com o objetivo de projetar a musicalidade paraense para o resto do Brasil. O espetáculo apresentava ritmos paraenses interpretados por artistas de diferentes gerações, com concepções musicais que transitavam desde a forma musical mais tradicional (o chamado pau e corda) até as experimentações com instrumentos elétricos e batidas eletrônicas. O Carimbó teve momentos de destaque em todas as edições.

Embora a experiência musical do espetáculo Terruá Pará seja pautada por três sonoridades regionais – o carimbó, a guitarrada e o tecnobrega –, o que é visibilizado pelo projeto é, essencialmente, o carimbó estilizado e reproduzido pela intelectualidade paraense. É a sonoridade do carimbó que acaba como um fio condutor do espetáculo, pois é com ele que o show começa na apresentação do grupo de carimbó “Uirapuru” (Fig.2) e termina com o retorno de todos os participantes ao palco cantando carimbó. (BAENA; AMARAL FILHO, 2013, p.08).

Ilustração 5: Capa do Box Terruá Pará, com quatro Cds e dois Dvds.



Fonte: www.saraiva.com.br, acessado em 17/11/2020.

Outro evento importante para a divulgação da música paraense ocorreu na edição de 2019 do Festival Rock in Rio, evento que ocorre desde 1985 na cidade do Rio de Janeiro-RJ, sendo considerado como um dos mais conhecidos e relevantes festivais de música do mundo.

O show intitulado “Pará Pop” também reuniu artistas de diferentes gerações para apresentar os ritmos paraenses. A divulgação do show destacava principalmente o Carimbó e a união de jovens artistas com outros mais consagrados e conhecidos nacionalmente, como a cantora Dona Onete, que “juntou ao redor de si alguns dos maiores representantes desse estado brasileiro tão rico culturalmente” (BRUNALDI, 2019).

Fotografia 1: Artistas do show “Pará Pop” (Lucas Estrela, Gaby Amarantos, Dona Onete, Fafá de Belém e Jaloo), apresentado no Festival Rock In Rio 2019.



Fonte: www.oliberal.com, acessado em 17/11/2020.

Como já destacado, e de certa forma ratificado pelo formato dos eventos acima citados, a prática musical avançou para além do discurso de oposição entre o moderno e o tradicional, exorcizando o temor de que as influências modernas poderiam levar à extinção das tradições da cultura regional. O diálogo musical das duas vertentes, a julgar pelo sucesso dos eventos citados e do surgimento de novos artistas engajados em conhecer a tradição, em nossa concepção, fortalece a identidade local, libertando esta de antigas amarras e conflitos de gerações em torno do moderno e tradicional.

3.4.2 Um patrimônio enfim oficializado

A questão da preservação patrimonial no Brasil durante muito tempo esteve focada principalmente no patrimônio histórico, ou seja, edificações antigas, consideradas importantes para a história dos lugares. Porém hoje a questão relativa ao patrimônio imaterial vem crescendo, já tendo ocorrido no Brasil o registro de algumas manifestações importantes, como o samba, o maracatu e o tambor de crioula. Os registros patrimoniais são feitos pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional –

IPHAN, através de um processo que inclui extensa pesquisa sobre o tema a ser inventariado.

A valorização do patrimônio imaterial ocorre através de um longo debate. Ações da UNESCO, como a Conferência Mundial sobre Políticas Culturais (1982), conhecida como MONDIACULT, foi um marco em relação às discussões acerca do entendimento sobre patrimônio e cultura. Até então, a questão simbólica não-material vinha sendo de certa forma negligenciada nos discursos acerca do patrimônio.

O imaterial, ou seja, aquilo que não se via como objeto físico, e que estava relacionado ao processo simbólico, não era considerado nas políticas de preservação de patrimônio, até porque, de certa forma, não representava a grandiosidade do poder do Estado, mas a “simplicidade” do local, o que causava um desinteresse das classes dominantes. (CORÁ, 2011, p. 85).

No Brasil, apenas no ano de 2000, via decreto presidencial, têm início uma oficialização do reconhecimento do Patrimônio Imaterial, ainda sem uma definição específica.

Esse decreto foi assinado pelo presidente Fernando Henrique Cardoso em agosto de 2000. Ele cria o instrumento jurídico do “Registro” de Bens Culturais de Natureza Imaterial, em quatro “Livros”: o das “Formas de Expressão”, o dos “Saberes”, o das “Celebrações” e o dos “Lugares”. O decreto não contém uma definição explícita do patrimônio imaterial. (SANDRONI, 2010, p. 374)

Ainda que intangível, o patrimônio imaterial é parte importante da formação da identidade. Enquanto conceito, a identidade envolve os elementos que diferenciam ou identificam o indivíduo frente a um determinado grupo social, que pode ser definido ou caracterizado, entre outras formas, a partir de suas características étnicas, políticas ou religiosas.

Da identidade, podemos dizer que é tudo aquilo que diferencia e identifica o homem: um grupo social, político, étnico, religioso etc. Trata-se das ações do homem para viver em sociedade ao longo da história e do dia-a-dia. Os marcos do passado constituem parte da memória social e da identidade cultural das comunidades. (LEMONS JÚNIOR, 2012, p.53).

Além da identidade, Lemos Júnior (2012) trabalha também o conceito de memória, basilar para a compreensão da ideia de patrimônio imaterial. É através da memória, individual ou coletiva que se cria a possibilidade de resgatar ou perpetuar elementos materiais e imateriais da cultura de um povo,

Da memória, podemos dizer que são lembranças, reminiscências, vestígios. Aquilo que serve de lembrança. A memória permite a construção da identidade individual e coletiva. Estabelece a relação entre o passado e o presente e permite vislumbrar o futuro. Por ser um elemento vivo, a memória está sujeita a modificações e alterações. (LEMOS JÚNIOR, 2012, p.53).

A preservação do patrimônio imaterial ocorre, portanto, atrelada aos conceitos de memória e identidade. Ainda que, esta imaterialidade seja de certa forma intangível, não deixa de guardar profundas relações com o espaço concreto, ou seja, o patrimônio imaterial é também construído sobre uma base física.

Nesses termos, os estudos sobre o patrimônio tanto material como imaterial dependem assim, de uma condição para sua existência, o que lhe é garantida através de uma base concreta, ou seja, o espaço, que aqui só pode ser entendido senão pela construção humana. (TAVARES, 2018, p.165).

O Carimbó enquanto manifestação sonora só é percebido pela nossa audição, no entanto, enquanto manifestação cultural, este não prescinde de uma base material, seja o barracão no interior do estado, a praça pública, as casas de show, os instrumentos musicais, e tantos outros elementos que nos colocam em “contato direto” multissensorial com este patrimônio imaterial.

No estado do Pará, além do Carimbó, outras manifestações já foram contempladas pelo IPHAN com o título de patrimônio cultural imaterial: o Círio de Nazaré, a Festividade do Glorioso São Sebastião (Marajó), e os modos de fazer Cuias no Baixo Amazonas.

No caso do Carimbó, o ponto de partida para o processo de patrimonialização foi dado durante os preparativos do IV Festival de Carimbó do município de Santarém Novo-PA, em 2005:

a coordenação deste evento solicitou a então 2ª Superintendência Regional do Iphan –PA/AP (atualmente Superintendência do Iphan no Pará) o envio de técnicos desta Instituição para apresentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI e do Inventário Nacional de Referências Culturais –INRC, surgindo assim, as primeiras mobilizações em prol do *registro* do carimbó como bem cultural imaterial da cultura brasileira. (IPHAN, 2014 p.17).

A partir daí, em 2006, iniciou-se oficialmente a campanha “Carimbó, Patrimônio Cultural Brasileiro” mobilizando a sociedade civil e a opinião pública com o objetivo de conseguir o registro da manifestação junto ao IPHAN.

É fato que, num mundo globalizado, as culturas são entidades vivas, estando em constante evolução ou mutação. Mesmo as culturas populares e periféricas, sofrem influência externa através das várias trocas de informação que ocorrem tanto diretamente quanto através das telecomunicações. Tais transformações, que podem gerar desde uma reconfiguração ou transformação total na cultura, como destacado por Chagas Junior & Rodrigues (2014, p.81), ocorrem também com o Carimbó na região do Salgado paraense.

Encarando as transformações como naturais, o processo de patrimonialização busca resguardar o elemento cultural, mas sem, no entanto, isolá-lo, ou tentar manter este imutável:

Vale ainda apontar que essa noção de campo rompe com a ideia romântica dos folcloristas, que acreditavam que a cultura popular deveria ser mantida isolada, para não incorporar novos elementos, perdendo o que muitos chamavam de charme. O que o PNPI propõe vai completamente oposto a essa visão, ao considerar que os patrimônios imateriais são “culturas vivas” e por isso se transformam como forma de se manter como referência de identidade de seus detentores. (CORÁ, 2011, p. 19-20).

O processo para o registro do Carimbó como patrimônio imaterial foi longo, envolvendo inúmeras entrevistas e encontros com grupos e mestres e mestras do Carimbó, assim como análise dos registros e diversos fatores que envolvem esta manifestação. Para tanto foi necessário catalogar eventos ou festas em vários municípios, assim como os instrumentos musicais utilizados.

O início do processo se deu em 2005, quando a coordenação do IV Festival de Carimbó de Santarém Novo solicitou a presença de técnicos do IPHAN, para que apresentassem o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI e o programa do Inventário nacional de referências culturais – INRC. A partir daí se iniciaram as primeiras mobilizações para a criação da campanha.

Em 2006 a campanha "Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro se inicia, movimentando a sociedade civil, agentes culturais e entusiastas em geral.

Após mobilizar alguns setores da sociedade, associações culturais de Marapanim e Santarém Novo formalizaram o pedido do Carimbó enquanto patrimônio cultural brasileiro junto ao IPHAN, em 2008. O processo de levantamento para elaboração do dossiê do Carimbó incluiu centenas de entrevistas, visitando 32 municípios e 107 localidades do estado, entre os anos de 2011 e 2013.

Por fim, em 2014 o Carimbó foi registrado pelo IPHAN como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Em 2015 foi entregue o certificado e se iniciaram as ações previstas de salvaguarda do Carimbó, assim como o I Congresso Estadual do Carimbó, em Belém.

Elementos como a dança, a música e a poesia também estavam contidas no dossiê gerado pela pesquisa, assim como as recomendações de salvaguarda, com destaque para a salvaguarda da flauta artesanal, visto que a pesquisa atestou que são poucos os artesãos que a fabricam atualmente. As ações de salvaguardam buscam promover oficinas e capacitação para que mais artesãos dominem a técnica de fabricação do instrumento.

O processo de levantamento para elaboração do Inventário Nacional de referências culturais do Carimbó não se deu sem alguns conflitos. Afinal, a questão da modernização do Carimbó, ocorrida nos anos 1970, é historicamente muito criticada pelos grupos tradicionais, que chegam a considerar que as transformações feitas por músicos como Pinduca e Ely Farias seriam apenas deturpações do gênero.

Com a inserção do carimbó no mercado musical, a partir de uma lógica de “produto para venda”, “modificado pelo mercado”, a visibilidade dos grupos inseridos nesta dinâmica começa a se intensificar. A partir da nova realidade instaurada, os ditos “pau e corda” travam intensos debates acerca da possível distorção da manifestação, que já tinha adquirido o status de música regional. (MENDES, 2015, p.34).

Além dos conflitos envolvendo a questão da autenticidade do Carimbó e da resistência em reconhecer o Carimbó eletrônico ou estilizado, como parte integrante do patrimônio, muitas críticas ocorreram também após o registro, afirmando que, apesar do título, na prática os mestres permaneciam sem apoio ou registro adequado de suas obras, conforme nos relata George Sampaio, integrante do grupo parafolclórico Sabor Marajoara.

Pra ser sincero... acho que a situação de tornar Patrimônio Imaterial na verdade, na verdade... acho que não mudou nada... porque o mestre de Carimbó continua esquecido lá no interior dele, não teve nada que beneficiasse a vida dele como mestre de Carimbó. A cultura regional paraense, as músicas, o folclore... não tá sendo ensinado nas escolas, não há nenhum tipo de ensino na escola pública seja no âmbito estadual ou municipal que ensine o Carimbó... então pra mim, é mais um título que não disse a que veio. (George Sampaio, em entrevista ao autor, em 25 de novembro de 2020).

A campanha de patrimonialização do Carimbó, após elaboração do dossiê e obtenção do registro junto ao IPHAN, realizou em 2015 o primeiro congresso estadual do Carimbó, e neste mesmo ano se iniciaram as reuniões para elaborar o plano de salvaguarda do Carimbó, que seria uma ação contínua para preservar quaisquer elementos relacionados ao Carimbó que por qualquer motivo estejam em risco de desaparecimento, a exemplo do caso da flauta artesanal, onde oficinas de capacitação foram feitas visando garantir uma próxima geração de artesãos que dominem a técnica de fabricação do instrumento.

Durante o levantamento feito pelo IPHAN (dossiê), buscou-se contemplar de forma ampla a atividade do Carimbó no estado do Pará. Ainda que a grande dimensão territorial tornasse a tarefa difícil, centenas de localidades foram visitadas nas diferentes regiões e microrregiões do estado.

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”. (IPHAN, 2014, p. 69-70).

Para grande parte dos agentes entrevistados nesta pesquisa, ao tornar-se Patrimônio Imaterial Brasileiro, o Carimbó ganhou mais destaque e projeção, inclusive nacionalmente, dando também o devido reconhecimento as várias gerações de mestres e mestras deste ritmo de diferentes sotaques, que carrega uma herança ancestral e constitui importante elemento da cultura amazônica e paraense. O músico Luiz Lins traz um relato referente ao processo de patrimonialização do Carimbó.

O mais bonito do carimbó ter se tornado patrimônio, foi o processo que gerou essa certidão pelo IPHAN. As pessoas ligadas a cultura do carimbó se conheceram, se reconheceram e perceberam também as diferenças de sotaques e histórias originárias de cada localidade, fortalecendo o pensamento plural de origens e não só de um único local. (Luiz Lins Filho, em entrevista concedida ao autor em 30/09/2020).

Concordamos que, a oficialização do Carimbó enquanto patrimônio potencializou seu apelo enquanto identidade local, introjetando no inconsciente coletivo do paraense a ideia de que “esta é a nossa música”, contexto que colaborou para multiplicar surgimento de novos grupos, eventos e locais voltados para a atuação do Carimbó.

No entanto, alguns agentes ouvidos na pesquisa declaram que, apesar da maior divulgação do Carimbó pós patrimonialização, os fazedores de Carimbó ainda sentem as mesmas dificuldades. Importante lembrar também que o processo de patrimonialização não se encerra com o título e a inscrição patrimonial, sendo um processo contínuo, através da salvaguarda deste patrimônio.

O sentimento de pertencimento em relação ao Carimbó, potencializado no consciente coletivo pelo processo de patrimonialização, pode muitas vezes ser acionado de forma simbólica, demarcando, através de signos, a territorialidade do Carimbó, principalmente em Belém, onde devido a lógica urbano – mercadológica, estes signos fortalecem a ideia da autenticidade regional, multiplicando a aceitação do Carimbó enquanto patrimônio.

A seguir buscaremos interpretar in loco como esta simbologia se apresenta nos locais onde o Carimbó se faz presente em Belém, e de que forma estes signos fortalecem e demarcam o uso destes espaços. Através desta análise discutiremos a territorialidade do Carimbó em Belém-PA.

4 DEPOIS DA CHUVA: TERRITORIALIDADE DO CARIMBÓ EM BELÉM-PA.

Como já ressaltado por diversos autores (SALLES & SALLES, 1969 / MACIEL, 1983 / IPHAN, 2014), o Carimbó é fruto da cultura cabocla, originado em diferentes municípios e localidades do interior do Pará.

Na condução deste trabalho, foi necessário “reajustar” o foco de análise, para assim perceber as peculiaridades que rodeiam o Carimbó quando analisado no contexto da capital do estado. De certa forma foi necessário afastar-se da concepção do Carimbó enquanto manifestação cultural espontânea e presente no cotidiano do caboclo paraense, para melhor compreender aspectos relacionados ao Carimbó na metrópole regional urbana.

A seguir analisaremos os diferentes usos/ofícios do Carimbó na cidade de Belém, abordando questões como mercado, trabalho e renda, discutindo também o fazer musical, as misturas culturais, identidade, locais de atuação e as formas como esta manifestação cria territorialidades e se manifesta de diferentes formas no espaço da cidade.

4.1 Funções e usos do Carimbó em Belém.

Na capital, a prática do Carimbó ganha diferentes contornos. O ritmo chega em Belém através das migrações vindas do interior do estado, de forma que esta população migrante traz consigo não só o Carimbó, mas todo um arcabouço cultural, como as festividades de santo, o mastro junino, e outras manifestações que, em maior ou menor escala, serão reproduzidas neste novo espaço.

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. (IPHAN, 2014, P.82-83).

Ainda que seja apenas um dos elementos que constitui a cultura cabocla, o Carimbó na cidade de Belém de certa forma se destacou e se reinventou. Novos “usos”

desta manifestação surgiram dentro da lógica urbana. De muitas formas, pode-se dizer que em Belém o Carimbó é lazer e ofício, traduzido na atuação de profissionais como músicos, luthiers, dançarinos, empreendedores e público expectador.

Na esteira do sucesso fonográfico do Carimbó nos anos 1970, surgiu por exemplo uma modalidade de entretenimento que buscava traduzir a cultura cabocla amazônica de uma forma espetacularizada: os grupos parafolclóricos (IPHAN, 2014).

Em Belém, estes grupos integram um nicho de mercado voltado principalmente para o turismo receptivo. Em geral, estes grupos fazem shows em conferências, jantares de congressos, hotéis, ou seja, onde houvesse a recepção de turistas que estivessem em Belém tanto a lazer como a trabalho.

O carimbó não é mais dançado apenas nas festas das comunidades, mas também nos salões dos hotéis e/ou em festivais programados. Ao dançar para ganhar dinheiro, o lazer do caboclo se torna trabalho, uma vez que as apresentações são pagas, ainda que os cachês permaneçam baixíssimos. O ritmo do carimbó, agora, é rápido e os turistas são chamados a participar. O que outrora era lazer, dançado em todas as festas, transforma-se em espetáculo e cada apresentação demanda alguma produção, ainda que pequena. Assim, o turismo transforma o brincante em componente de grupo parafolclórico, isto é, em trabalhador, o que é um primeiro movimento redutor. (FIGUEREDO:BOGÉA, 2015, p.88).

Vale ressaltar que os grupos parafolclóricos executam diversos ritmos regionais em suas apresentações, porém, seguramente, podemos considerar o Carimbó como o carro-chefe do repertório, onde ocorrem inclusive interações entre os expectadores e os dançarinos. Estas apresentações buscam dar ao expectador uma amostra da cultura paraense, através dos sons, dança e outros símbolos traduzidos até mesmo no figurino elaborado para a apresentação. Na experiência do show, a música, a dança e os símbolos contidos na apresentação buscam transportar o expectador aos “lugares do Carimbó”, de forma simbólica.

Kong (2009) nos destaca a importância dos conteúdos simbólicos, que por muito tempo foram preteridos na pesquisa geográfica tradicional em favor de objetos considerados mais “materiais”.

Em muitas reflexões teóricas que, especialmente na última década, levaram ao reposicionamento da geografia cultural, foi enfatizada a importância de se desvelar significados e valores simbólicos, em oposição à preocupação anterior com a forma material (KONG,2009, p.139).

Em relação ao Carimbó, principalmente na atuação de grupos parafolclóricos, os símbolos têm a função de informar ao espectador um conteúdo cultural, operando uma “manipulação simbólica” (BOURDIEU, 2001), que têm como objetivo ressaltar, ainda que de forma espetacularizada, uma cultura local.

Ao analisar a atuação dos grupos parafolclóricos podemos observar diferentes usos do Carimbó, que transitam entre o ofício e o lazer. Surgem então algumas questões ao analisar estes usos, visto que, não se consegue montar um grupo de Carimbó na capital sem “o capital”.

Alguns instrumentos musicais característicos do Carimbó, como o curimbó, maracas de cabaça, banjo e ganzás artesanais não são encontrados em lojas de música convencionais. É preciso que um luthier os fabrique.

Para uma caracterização estética adequada (principalmente no ramo do entretenimento) é necessário investir em um figurino que de alguma forma faça referência a esta cultura cabocla, através das suas cores, símbolos e estampas, afinal, na capital Belém o Carimbó é reconhecido esteticamente desta forma. Se algum grupo se caracterizasse, por exemplo, inspirado na festividade de Santarém Novo, onde os homens só podem dançar de terno e gravata (IPHAN, 2014), certamente causaria estranheza aos expectadores.

Diferentemente do que ocorre no interior do estado do Pará, onde a espontaneidade da roda de Carimbó pode até mesmo prescindir de alguns elementos “alegóricos” como o figurino, na capital, os grupos parafolclóricos e de Carimbó criaram um padrão estético que demanda um certo grau de organização e investimento, gerando o que poderíamos chamar de pequena cadeia produtiva do Carimbó, que envolve desde costureiras, músicos, dançarinos, luthiers, artesãos, empresários e empreendedores.

O grupo Sabor Marajoara, com 31 anos de atividades, é um dos representantes deste segmento. Em entrevista com George Sampaio, que hoje é músico do grupo, mas já atuou também como dançarino no segmento, percebemos que a questão relativa a dicotomia entre o moderno e o tradicional no Carimbó se expande para além da execução musical, sendo também uma forma de identificar as características próprias de cada grupo, ou seja, existiriam grupos parafolclóricos mais tradicionais e outros de influências mais contemporâneas.

Alguns grupos têm essa liberdade de fazer algo mais elaborado... como são os balés folclóricos ... eles misturam mais a questão do tradicional com o contemporâneo. Os parafolclóricos têm uma liberdade também de produzir algumas coisas, mas ... mais voltado ao que o tradicional faz. Alguns grupos usam isso como o “visualmente vendável”, aquela apresentação que vai ser vendida pra turista ... que o turista acha que visualmente é melhor ver daquela forma. Eu acho que cada um na sua linha de trabalho procura fazer o que acha que deve fazer... o Sabor Marajoara por exemplo é um grupo que mantém a linha mais tradicional, que se aprende mesmo olhando os grupos autenticamente folclóricos. Eu consigo trabalhar tranquilamente com qualquer uma das vertentes, não tenho nada contra quem faça seu trabalho de uma maneira mais contemporânea, acho que há espaço para os vários segmentos que hoje existem em Belém. (George Sampaio, em entrevista ao autor realizada em 25/11/2020).

Fotografia 2: Músicos do grupo parafolclórico Sabor Marajoara. XV Tamborimbó, Conjunto Maguari, Belém-PA, em 22/11/2020.



Fonte: Luan Monteiro Soares, 2020.

Segundo o relato acima, existem também outras denominações para os grupos que apresentam uma performance mais espetacularizada, ou mais “turística”, como mencionado. Estes seriam denominados de “balé folclórico”, com influências mais contemporâneas na sua performance.

Fotografia 3: Grupo parafolclórico Sabor Marajoara em sua formação completa (músicos e dançarinos).



Fonte: https://www.facebook.com/S.Marajoara/?ref=page_internal, acessado em 30/11/2020.

Curioso perceber no depoimento dos que atuam em grupos parafolclóricos em Belém, que, assim como ocorre na questão musical, a performance ou estilo dos grupos também é classificado enquanto tradicional ou contemporâneo (moderno).

Hoje, a presença destes grupos no cenário artístico-cultural da cidade já remonta mais de trinta anos dedicados ao Carimbó, divulgando este gênero também em outros estados e outros países, visto que este formato, por vezes criticado por ser “espetacularizado”, atrai grande interesse de diversos festivais folclóricos dentro e fora do Brasil.

Em resposta aos críticos cabe a pergunta: no espaço urbano ainda existem elementos culturais nativos que não tenham sido mercantilizados, adornados e convertidos em mercadoria? E não seria este o modus operandi de qualquer secretaria de turismo ou lazer? Se até as ruínas de Machu Pichu são “vendidas” como um passeio cultural – histórico, existe razão em demonizar iniciativas como as dos grupos parafolclóricos? Cabe a reflexão.

A seguir analisaremos outro grupo, os músicos, que assim como os grupos parafolclóricos, são também atores ligados a presença do Carimbó em Belém, assim como suas evoluções e transformações.

4.1.1 O fazer musical do Carimbó em Belém-PA.

Pra entender o que significa ser um músico de Carimbó em Belém, é necessário dar voz aos mesmos, buscando entender os diferentes processos e caminhos que levaram cada um deles ao encontro do Carimbó. Diferentemente do que ocorre no interior do Pará, onde muitas vezes os grupos são formados por familiares, em Belém, esta aproximação com o ritmo ocorre por diversas vias, diferentes dos laços afetivos e de parentesco que ocorrem, por exemplo, na região nordeste paraense, também conhecida como região do salgado.

Em geral, os conjuntos de carimbó são agremiações familiares ou possuem a condição de pertencerem a uma família. A manutenção ou continuidade do grupo é condicionada não apenas pela afinidade musical de seus membros, mas principalmente pela capacidade (e disponibilidade) de manter o grupo em atividade. Em algumas famílias a direção desses grupos é repassada entre as gerações, mas também é possível se encontrar avô, filho e neto atuando juntos. (CHAGAS JÚNIOR; RODRIGUES, 2014 p. 78).

No espaço urbano, a maioria dos músicos busca diversificar a sua prática, aprendendo diferentes estilos musicais, o que aumenta inclusive suas possibilidades trabalho no mercado musical. Quando se forma um grupo musical, cada integrante traz consigo sua vivência artística e influências sonoras pessoais, fatores que podem influenciar significativamente no resultado ou identidade sonora do grupo recém-criado.

No caso do Carimbó, nas formações dos grupos houve um grande fluxo de instrumentistas que atuavam nas chamadas bandas de “jazzes”² (COSTA, 2008), principalmente os de sopro, que introduziram elementos como o saxofone, trompete, trombone, clarinete e flauta transversal, tanto no interior do Pará como na capital.

Esta primeira inserção de instrumentos externos (ou segunda, se pensarmos no banjo) se deu sem maiores problemas ou polêmicas, quando comparados a introdução da guitarra elétrica no ritmo. Por fim, percebemos evoluções gradativas que tiveram início pela ação dos músicos, que pouco a pouco modificaram tanto a formação

² Os chamados “Jazzes” eram orquestras inspiradas nas Jazz Bands norte – americanas. No estado do Pará, as primeiras referências ao termo “jazz band” ocorrem a partir de 1920 (SINIMBÚ, 2019).

instrumental como a forma de tocar, trazendo novas influências e informações para o universo do Carimbó.

O músico não é apenas o suporte, mas está realmente envolvido no processo de produção desta cultura; ele a molda, a adapta e oferece um produto diferenciado tanto do original quanto da adaptação que oferece um outro intérprete ou até mesmo ele próprio em algum outro momento. (CROZAT, 2016, p.35).

Concordamos com Crozat (2016), que a música está intimamente ligada aos músicos que a tocam, mantendo esta ligação mesmo quando estes deixam o seu lugar de origem. Crozat (2016) cita como exemplo o músico Ravi Shankar, que “apesar de ter passado a maior parte de sua vida nos Estados Unidos, permaneceu um músico indiano” (CROZAT, 2016, p.34).

Um músico de Carimbó do interior do estado, ao se fixar na capital, tende a reproduzir sua cultura e repassá-la adiante para outros músicos, que por sua vez, incorporam à música as suas próprias referências. Verequete e Pinduca, por exemplo, vieram respectivamente de Quatipuru e Igarapé-Miri, municípios do interior paraense, e, cada um a sua maneira, contribuíram para que outros músicos tivessem contato com o Carimbó.

De certa forma, o “sotaque musical” acompanha o músico. Detalhes e formas de tocar que não aparecem na partitura podem ser percebidos por ouvidos atentos. O som do banjo do Carimbó não é igual ao banjo do samba ou do blue grass norte-americano, assim como, o grave do Curimbó não se assemelha ao surdo do samba ou a zabumba do forró. Estes detalhes sonoros diferenciam inclusive os subgêneros do Carimbó: estilizado, pau e corda, Carimbó do Salgado, Carimbó da água doce, enfim, é possível reconhecer o “sotaque musical” do lugar na maioria dos estilos musicais.

Mesmo as mais compartilhadas, como o *jazz* ou o *rock*, são distinguidas por subtipos que se referem a espaços e temporalidades específicas: desde as primeiras notas da música, o *jazz* será reconhecido como dos anos 1930 (e de Nova Orleans) ou dos anos 1950 (e de Nova York). (CROZAT, 2016, p.33).

Nas entrevistas realizadas, percebemos que muitas vezes os próprios músicos fazem o papel do luthier, confeccionando os instrumentos que utilizam. É o caso por exemplo de mestre Cizico, um dos fundadores do grupo Sancari, considerado um dos grupos mais importantes da capital, representante do Carimbó “pau e corda”.

Eu trouxe o Carimbó aqui pra Pedreira faz 30 anos... eu já conhecia o Carimbó a muito tempo, mas eu gostava do esporte, e depois peguei uma distensão, não pude mais jogar bola, esqueci o esporte...eu tinha outra opção...que era Carimbó. Aí eu mesmo “artesanei” os tambores, fiz os instrumentos... maraca, milheiro e passei a ensinar os meus amigos que frequentavam junto comigo... aí nós montamos o grupo Sancari... só que eu tinha um amigo que ele gostava de samba, e eu gostava de Carimbó...então o que é que a gente pode fazer? Bora ver um nome, vamo tocar os dois, Carimbó e samba... ele que escolheu o nome...Sancari, “san” de samba e “cari” de Carimbó. Foi aí que começou o Sancari. (Mestre Cizico, 2019, em entrevista concedida ao autor em 24/08/2019).

O relato de Mestre Cizico nos traz algumas reflexões. O grupo Sancari nasce no ano de 1996, no bairro da Pedreira, inserido numa lógica urbana. Em seu princípio se propõe inclusive a incluir o ritmo do samba em seu repertório (o que não ocorre hoje), buscando agradar o gosto musical de alguns dos seus fundadores, ou seja, em seu princípio, o Sancari não foi concebido pra ser puramente um grupo de Carimbó, e no entanto, hoje é referência do estilo “pau e corda” e na organização de eventos como o “Festival Pau e Corda do Carimbó”, que em 2020 completou 12 anos de existência com shows, oficinas e diversas atividades, que neste ano ocorreram na modalidade online, por conta da pandemia do novo coronavírus.

Mestre Nego Ray, representante do Carimbó de Icoaraci e proprietário do Espaço Cultural Coisas de Negro nos traz um relato semelhante quanto à fabricação de instrumentos.

Os meninos do grupo Curuperé tavam com um banjo industrializado, da marca Del Vechio, o banjo do samba... eu peguei... dei-lhe uma palhetada no banjo... mas depois eu refleti. O timbre não era igual ao que eu estava acostumado a ouvir por aqui...eu disse... eu vou tentar fazer um banjo. Esse banjo tá lá em Salvaterra, numa comunidade quilombola... Bacabal, o primeiro banjo tá lá, e não parei mais.(Nego Ray, 2020, em entrevista cedida ao autor em 11/09/2020).

Também residente em Icoaraci, Mestre Lourival Igarapé chega até mesmo a cultivar espécies que servem de matéria-prima para construção de instrumentos, como as maracas utilizadas no Carimbó.

Eu continuo construindo instrumentos, eu faço os curimbós, faço as maracas, tenho um projeto com plantio de cuias que eu planto no meu próprio quintal, de onde eu tiro a matéria-prima, e a minha identificação é essa, e toco também...(Lourival Igarapé, 2020, em entrevista concedida ao autor em 14/09/2020).

Fica clara a importância do Luthier para a reprodução do Carimbó. Construindo os próprios instrumentos, buscando reproduzir as sonoridades características do ritmo, e também aperfeiçoando as técnicas de construção. O luthier se torna então uma figura requisitada por diferentes grupos de Carimbó e até mesmo por músicos que não fazem parte do núcleo do Carimbó, mas buscam novas sonoridades para utilizar em seus trabalhos.

Hoje é possível encontrar várias formas de fabricação de um Curimbó, por exemplo. O que tempos atrás era um tambor escavado no tronco, hoje pode ser visto “montado” em partes, ou até mesmo feito com tubos de pvc, o que não prejudica o simbolismo e importância deste instrumento, considerado a “alma” do Carimbó.

A permanência do *curimbó* na prática do carimbó, mesmo em formatos mais modernizados (em flertes com a música eletrônica, por exemplo), revela o papel desse artífice e da prática artesanal – na figura do *luthier* – na materialização dos fluxos comunicacionais estabelecidos pelo carimbó, debruçados na experiência tátil, orgânica, e local, mas também nas complexas relações de memória e sociabilidade estabelecidas com o objeto instrumento, o tambor. (GABBAY, 2011, p.02).

Mestre Cláudio do banjo, do grupo Raiz de Cafezal, também comenta o hábito dos próprios tocadores fabricarem seus instrumentos de forma artesanal.

O estilo que eu sigo desde 1987 é diferente do Carimbó, é o Curimbó... que em nosso projeto tocamos o Curimbó preferencialmente nos próprios instrumentos que fazemos e conforme o estilo dos antigos... outra diferença, por exemplo, é que tocamos o Curimbó sem o efeito musical sincopado, visto no estilo dos artistas que tocam Carimbó. (Cláudio do Banjo, em entrevista concedida ao autor em 20/09/2020).

A julgar pela fala dos mestres acima, todos residentes e atuantes no Carimbó em Belém, a figura do luthier e do tocador se misturam, o que gera uma variedade de materiais, timbres e modelos diferentes para cada instrumento construído. Diferente de uma produção industrial, onde se produz centenas ou milhares de instrumentos idênticos (um violão por exemplo), ainda hoje os instrumentos característicos do Carimbó são de certa forma únicos, pois, além de dependerem da oferta (ou ausência) de matéria-prima para sua fabricação, cada tocador (ou luthier) constrói o instrumento à sua maneira

Da mesma forma que cada instrumento é único, as formas de se expressar através do Carimbó abrangem diversas concepções. As entrevistas desta pesquisa nos apontam que a questão do moderno e tradicional no Carimbó se encontra hoje num nível mais de debate do que de tensão.

As mudanças ocorridas, a exemplo de outros ritmos regionais brasileiros, como o samba, baião ou maracatu, já são encaradas como naturais por muitos mestres, algo que fica “a gosto do freguês”, ou seja, cada grupo escolhe, dentro da sua característica, manter sua sonoridade na forma tradicional ou agregar novos elementos. Mestre Cizico nos relata a opção do grupo Sancari pelo estilo “pau e corda”.

A gente não vai dizer que a gente não “decorou” o interior, porque o principal mesmo é do interior. Pra mim dizer que é a capital, porque é a capital...não. A gente tem que tirar o chapéu pro ritmo do interior, e o nosso é do interior... a gente nunca vai mudar, por que o nosso ritmo é “pau e corda”, tudo original. (Mestre Cizico, em entrevista concedida ao autor em 24/08/2019).

A ressignificação do elemento regional na música paraense, iniciada nos anos 1990 (bandas citadas no capítulo anterior), ganha novos adeptos e projeção nos anos 2000 e décadas seguintes, com trabalhos que trouxeram outras sonoridades para o Carimbó e para música regional paraense a exemplo dos sintetizadores, beats eletrônicos, guitarras elétricas e outros elementos.

Douglas Dias, músico e compositor da nova geração, com passagem por grupos como “Som de pau oco” e “Raiz de Cafezal” nos relata a experiência ocorrida com a “Orquestra Pau e Cordista de Carimbó”, trabalho também buscava conexões entre o moderno e o tradicional.

Eu também participei de inovações. A própria Orquestra Pau e Cordista de Carimbó, que seria um coletivo de naipes característicos do Carimbó, com metais, tambores... a gente utilizava quatro curimbós, três metais, bateria, três banjos, contrabaixo... então seria uma orquestra de naipes de instrumentos característicos do Carimbó, misturando tanto o tradicional quanto o moderno, e dialogando essa linguagem do Carimbó com outros elementos da música universal. (Douglas Dias, em entrevista concedida ao autor em 15 de setembro de 2020).

Luiz Lins Filho (Luizinho Lins), banjista, também referência de uma geração mais recente, também buscou novos rumos na prática do Carimbó. Após viajar pelo Brasil e pela Europa com o Balé Folclórico da Amazônia, desenvolveu pesquisas no Instituto de Artes do Pará, intituladas “Solos tocados na marujada transcritos para o banjo” (2006) e “Cerâmica Percussiva”, em 2008. Além de participar das rodas de Carimbó do Espaço Cultural Coisas de Negro desde 2000, o músico integra o Trio Chamote, formado por músicos pesquisadores que introduzem uma formação inédita em grupos de Carimbó: Banjo, flauta e bateria, encarando o Carimbó como uma “filosofia

de vida e uma fonte transdisciplinar de olhar o mundo” (Luiz Lins Filho, em entrevista concedida ao autor em 30/09/2020).

A ideia de carimbó moderno depende de qual referência pensas... eu sempre penso o carimbó moderno como algo do Curimbó de Bolso, Trio Chamote, o Sancari. Se formos pegar pelo senso comum e trazer o termo Carimbó moderno para musicalidade que o Pinduca inaugurou e o ritmo que acabou sendo chamado de Carimbó também acho que tem muitos trabalhos bonitos...as músicas da Lia Sophia, Gonzaga, que canta o curió do bico doce, a Dona Onete. (Luiz Lins Filho, em entrevista concedida ao autor em 30/09/2020).

Marcelo Fernandes (Marcelo Pyrull), guitarrista e arranjador, vivenciou importantes momentos da música paraense e da ressignificação do elemento regional. Como músico da banda de rock Mosaico de Ravena, Marcelo participou da gravação original da icônica música Belém, Pará, Brasil, que se destaca pela mistura do Rock com o Carimbó, fusão que era experimentada também por outras bandas da cena rock paraense nos anos 1990. Atuando como guitarrista do Arraial do Pavulagem a vinte e sete anos, a contribuição do guitarrista é expressiva na rica discografia do grupo. Foi pioneiro na utilização da guitarra elétrica em ritmos regionais como a toada e o retumbão, utilizando timbres que conectam o regional ao global dentro da obra sonora. Em entrevista, Marcelo comenta o contexto das inovações dentro da música e do Carimbó.

Vejo de forma natural, motivado pelas dinâmicas que ocorrem no campo da arte. Acredito que durante todo o processo de valorização do Carimbó pesquisadores, estudiosos e músicos se debruçaram sobre o ritmo e interferiram de alguma maneira nos elementos estruturais que o compõe, seja na harmonia, na melodia no andamento ... em Marapanim, quando o carimbo é praticado por pessoas da melhor idade a tendência é diminuir o andamento do ritmo para elas sincronizarem os passos, já quando é interpretado pelos e para os jovens, o bicho pega fogo. (Marcelo Fernandes, em entrevista concedida ao autor em 27/09/2020).

Como dito essas inovações ou misturas sonoras inspiraram diversos artistas de gerações posteriores ao auge discográfico do Carimbó nos anos 1970. Bandas como o Cravo Carbono demonstravam uma clara influência do ritmo, ainda que de uma forma distinta, havendo um certo hibridismo de influências, como nos relata Bruno Rabelo, que foi guitarrista do grupo.

Em 1998, já no Cravo Carbono, realmente a gente inseriu o Carimbó nas nossas composições... eu tocava contrabaixo no início e dali a pouco passei a tocar guitarra. E certamente o Carimbó é um dos elementos bases do Cravo

Carbono e até mesmo dos projetos posteriores. (Bruno Rabelo, em entrevista ao autor em 12/10/2020).

No decorrer da pesquisa foi importante o contato tanto com músicos que se alinham com um Carimbó considerado mais tradicional, ou “pau e corda”, quanto com músicos que buscaram experiências musicais diferentes a partir do Carimbó, criando novas sonoridades e transitando entre o universo moderno e tradicional, e por muitas vezes reconectando os dois extremos.

A partir dos registros fonográficos e relatos destes artistas, podemos afirmar que essa sucessão de gerações de artistas paraenses que surgem a partir dos anos 1990 e décadas seguintes, contribuem para uma ressignificação do elemento regional na música paraense, que até então estava restrito ao momento do “boom” discográfico do Carimbó, nos anos 1970, orbitando constantemente ao redor da polêmica moderno x tradicional.

Marcos de destaque desta ressignificação, como o espetáculo Terruá Pará e o show “Pará Pop” (ocorrido no festival Rock in Rio) são, em nossa ótica, consequência de um esforço de releitura ocorrido por parte de diversos artistas, que, ao colaborar nesta “repaginada” do elemento regional, abriram novas possibilidades para visibilidade e divulgação da música feita no Pará. A inquietude dos artistas paraenses da década de 1990 em busca da sua identidade musical iniciou um movimento que de certa forma hoje culmina (20 anos depois) com um maior reconhecimento da cena musical do Pará, com artistas se destacando também no cenário nacional.

Lançar luz nesse período de ressignificação ocorrido a partir dos os anos 1990 é essencial para compreender e situar a evolução e importância da música e identidade cultural paraense, afinal, o fazer musical também segue em processo, em constante mudança.

Curiosamente, este processo de ressignificação do elemento regional conduzido por novas bandas e artistas da década de 1990, ao mesmo tempo que flertou com elementos musicais mais contemporâneos, fortaleceu a cultura tradicional de raiz, através do resgate e releituras de obras de antigos mestres. Este resgate simbólico do elemento regional transparece não só na sonoridade, mas também se comunica através de símbolos (WAGNER; MIKESELL, 2003), como o tambor ou um chapéu de fitas.

A cultura, ao se manifestar de maneira sonora ou estética, não pode ser separada da ideia de território, pois é por sua existência que surgem territórios e a relação simbólica entre cultura e espaço (BONNEMAISON, 2002).

Ao tratarmos a seguir dos locais de atuação do Carimbó em Belém, discutiremos como estes símbolos contribuem para a construção de uma territorialidade do Carimbó em Belém, carregada de referências simbólicas, que são também veículo de manutenção de sua identidade cultural (HAESBAERTH, 2006).

4.2 Locais de atuação do Carimbó em Belém.

Ainda que não estejamos trabalhando com uma perspectiva de uma territorialidade fixa do Carimbó em Belém, cabe aqui apontar alguns espaços que, na atualidade, são referências na divulgação e atuação do gênero em Belém.

São espaços que se expressam de formas diferentes. Alguns fixos, num formato de casa de shows, e outros a partir de uma apropriação temporária do espaço público, como uma praça ou uma rua.

Estes espaços, alguns mais recentes, outros mais antigos, seguem construindo e reafirmando a identidade local atrelada a cultura popular, que por tanto tempo foi segregada e até criminalizada. Nos estudos geográficos não foi diferente, visto que: “A relativa indiferença dos geógrafos com relação à incorporação da música popular na agenda de pesquisas se justificaria por uma longa tradição da valorização da cultura de elite” (PIZOTTI, 2016,p.114).

Os espaços selecionados para esta pesquisa foram: Espaço Cultural Apoena (Marco), Espaço Cultural Coisas de Negro (Icoaraci), Passagem Álvaro Adolfo (Pedreira), e Praça da República (Campina).

A escolha dos locais foi feita baseada em dois critérios: o reconhecimento da importância destes locais pelos atores diretamente ligados ao Carimbó, e a não vinculação ao poder institucional, a exemplo de ações pontuais promovidas pelo Governo do Estado do Pará ou prefeitura de Belém. O que caracteriza estes espaços são suas ações independente e espontâneas, não fomentadas ou patrocinadas pelo poder público.

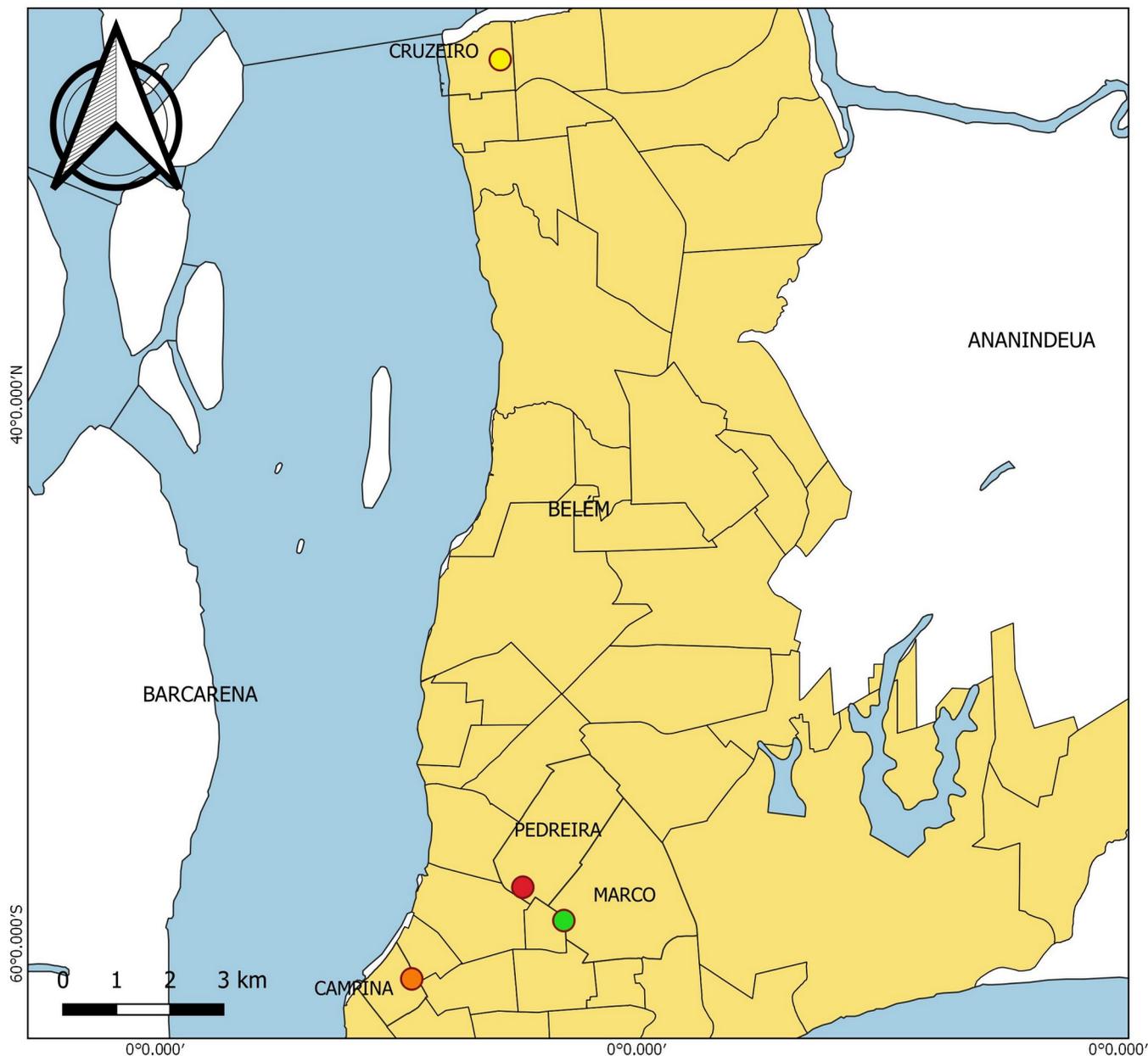
Quadro 1: Locais de referência do Carimbó em Belém estudados na pesquisa.

Nome	Localização	Características	Breve Histórico
Espaço Cultural Apoena.	Av. Duque de Caxias, 450 Altos - Marco, Belém - PA	Bar e restaurante, com apresentação de shows musicais ao vivo.	Criado em 6 de março de 2015, foi um espaço concebido para divulgar a cultura, música e culinária paraense.
Espaço Cultural Coisas de Negro	Av. Dr. Lopo de Castro, 1082 - Cruzeiro (Icoraci), Belém – PA.	Bar com apresentação de shows musicais ao vivo.	Criado em 1992, passou a fazer sua roda de Carimbó em 19 de janeiro de 2000.
Passagem Álvaro Adolfo.	Pedreira, Belém – PA, CEP.66085030	Pequena rua residencial	Desde 1996 é a “morada” do grupo Sancari, local de ensaio e a 12 anos recebe o festival “Pau e Corda do Carimbó”. É também o local de residência da cantora Dona Onete.
Praça da República	Entre Av. Presidente Vargas e Av. Assis de Vasconcelos, sem número, Reduto, Belém - PA	Praça Pública.	Criada no fim do século XIX, nos últimos 30 anos tornou-se palco da tradicional roda de tambores, hoje organizada pelo Coletivo Cidade Tambor.

A seguir apresentaremos o mapa de localização dos pontos de referência do Carimbó apontados no quadro.

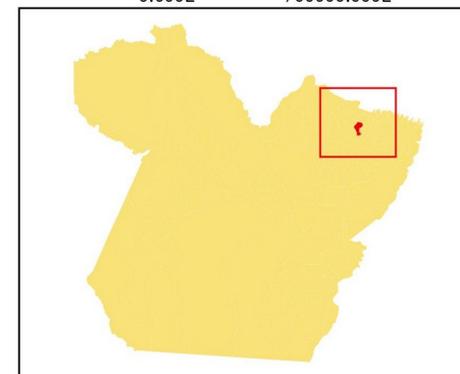
Figura 2: Pontos de Referência do Carimbó em Belém

Pontos de referência do Carimbó em Belém-PA



LOCALIZAÇÃO

0.000E 700000.000E



LEGENDA

- Passagem Álvaro Adolfo
- Espaço Cultural Coisas de Negro
- Espaço Cultural Apoena
- Praça da República
- Belém bairros
- Municípios PA
- Hidrografia

Sistema de coordenadas UTM
Datum: WGS-84
Fonte: IBGE / Google Earth
Elaborador: Bruno Benitez (2020)



Começaremos a análise dos locais pelo Espaço Cultural Apoena, que é um Restaurante, bar e casa de shows localizada no bairro do Marco, voltada especificamente para a cultura paraense, oferecendo culinária regional e shows de música paraense em diversos estilos, com destaque para o Carimbó. O local é responsável por movimentar o circuito que envolve os grupos de Carimbó, tanto da capital como os do interior do Pará. Vários grupos de diferentes municípios já se apresentaram no local, que hoje é referência para aqueles que buscam assistir a shows de Carimbó e música paraense em Belém, tornando-se também um importante palco para a música autoral local. Está em funcionamento ininterrupto desde março de 2015, interrompendo a programação musical apenas por ocasião dos decretos (municipais e estaduais) e limitações impostos pela pandemia do Coronavírus, que chega a Belém oficialmente em março de 2020.

O local chama atenção também pela decoração, que busca em cada detalhe fazer referências às lendas, encantarias e a cultura popular paraense, criando uma atmosfera simbólica, que junto com a musicalidade busca proporcionar uma imersão dos sentidos pelo interior da cultura amazônica através dos símbolos, ou como descreve Torres (2016), “O homem, portanto, interage constantemente com um mundo de símbolos, pois não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico”. (TORRES, 2016, p.184).

Entrevistamos os proprietários do local, Anderson Santos Moura e Ana Paula Ferreira Guerreiro, que nos explicaram de que forma conceberam o conceito cultural e estético do local.

A decoração é mais ou menos feita por nós dois, mas sempre teve o apoio desses artistas amigos da casa, pra ir cada dia deixando ela com a cara que a gente acha que deve teré mais ou menos uma casa da beira de rio.... quase isso... um barco... já disseram que parece um barco,... parece casa ribeirinha, ela tem essa ideia, essa linguagem. (Ana Paula Ferreira Guerreiro, em entrevista concedida ao autor em 11/11/2020).

O espaço abrange não só a divulgação da música paraense, mas busca também ser um espaço aberto a todas as manifestações artísticas ocorridas no Pará, funcionando como um “palco aberto”, que acolhe as mais variadas manifestações artísticas.

A ideia do nome, de ter um nome chamado de “Espaço Cultural”, é justamente para se caber um pouco de tudo que a gente tem por aqui.... quando a gente chama ele de Espaço Cultural Apoena, é o espaço aberto pro artista no geral....ali vai ter música, artes plásticas, artes cênicas, artes

visuais... então, é um espaço realmente onde tu vais conhecer um pouquinho da cultura no geral daqui do estado, daqui de Belém... ali tu vais ver obras de vários artistas,...de cinco a dez artistas tem obras espalhadas pela casa, além do palco, onde você vê uma gama vasta de artistas... já teve arte cênica, poesia... (Anderson Santos Moura, em entrevista concedida ao autor em 11/11/2020).

Fotografia 4: Decoração do Espaço Cultural Apoena.

Fonte: Fernando Sette, 2020.



Percebemos que os signos presentes no local são um suporte para a afirmação de uma identidade paraense – amazônica, acionada não só pela música, mas por todos os símbolos e adornos presentes no local. De certa forma, cada parte representa um todo, uma identidade (TUAN, 1980).

Fotografia 5: Pintura no palco do Espaço Cultural Apoena.



Fonte: Fernando Sette, 2020.

Esta exaltação dos signos regionais também auxilia na mercantilização do espaço enquanto produto, visto que, apesar do local ser reconhecido pelos atores culturais como importante polo irradiador da cultura local, este necessita também auferir renda para permanecer em atividade.

Como já dito anteriormente, no espaço urbano muitas vezes a lógica se modifica, e mesmo uma herança cultural de certa forma vira mercadoria. Assim como alguns grupos parafolclóricos buscam uma performance mais espetacularizada, locais como o Espaço Cultural Apoena buscam dar ênfase aos signos identitários, buscando conectar-se com aqueles que se identificam com esta cultura.

O espaço tem também grande importância na cadeia produtiva da arte e entretenimento, pois além de empregar colaboradores como garçons, segurança, cozinheiros e barmans, trabalha com os artistas em sistema de parceria, onde estes promovem seus próprios eventos e auferem renda através da venda de ingressos.

Outro local de relevância em relação ao Carimbó em Belém é o Espaço Cultural Coisas de Negro. Trata-se de uma casa de shows localizada no distrito de Icoaraci, bairro do Cruzeiro, considerada o grande palco do Carimbó nesta localidade.

Administrado por Raimundo Silva, 62 anos, conhecido como Nego Ray, o espaço iniciou suas atividades como bar em 1992, porém inicialmente sem a presença do Carimbó. Era um local que oferecia entretenimento no formato de “voz e violão”, utilizando também discos de vinil para o som ambiente.

Nego Ray sempre esteve envolvido com a cultura popular no distrito de Icoaraci, onde estas manifestações sempre ocorreram com frequência, fazendo parte do cotidiano dos moradores.

A minha história com o Carimbó... ela começa com a idade 12 anos de idade mais ou menos... fui brincante de um Boi Bumbá aqui de Icoaraci chamado Tribo de Ouro. Aos términos dos ensaios a gente passava pelos fundos da casa do Verequete, que morou aqui na sétima rua... tinha um grupo de Carimbó aqui na passagem Santa Rosa, que era os Irmãos Coragem... era assim muito forte essas questões da cultura popular aqui dentro do distrito, os grupos de Carimbó, cordões de pássaros, pastorinhas... (Nego Ray, 2020, em entrevista cedida ao autor em 11/09/2020).

Anos depois surge a oportunidade de iniciar uma roda de Carimbó no local. A proposta chegou até Nego Ray através de pessoas com quem ele trabalhou no teatro, onde atuava justamente na parte musical. Com o tempo, a roda de Carimbó do Espaço Cultural Coisas de Negro se tornou uma importante vitrine, dando maior visibilidade aos grupos que participavam.

Começou no dia 19 de janeiro de 2000, uma roda de Carimbó, um domingo, por isso que a gente mantém a roda todos domingos... e ela acontece hoje. O grupo Curuperé ficou uns três anos tocando... aí rompeu, mas aí eu continuei a fazer a roda... uma coisa que aconteceu né, não era comum ter essas rodas de Carimbó, elas ficavam mais assim no período da quadra junina e coisa pra turista ver... aí a partir do momento que a gente começou a fazer os grupos começaram a frequentar, que era difícil... até então existia rivalidade entre os grupos. Com isso os grupos começaram a ter mais visibilidade. (Nego Ray, 2020, em entrevista cedida ao autor em 11/09/2020).

De certa forma, o Espaço Cultural Coisas de Negro resgata uma antiga tradição do Distrito de Icoaraci. Segundo Nego Ray, as rodas de Carimbó ocorriam neste distrito desde os anos 1950, organizadas por pessoas como Antônio Maracanã, comerciante, negro, que vivia no quilômetro 23 da Rodovia Augusto Montenegro. Nego Ray cita também a pesquisa do Movimento de Vanguarda da Cultura de Icoaraci – MOVACI, que fez um levantamento destacando destes antigos mestres da cultura do local.

A roda de Carimbó do Espaço Coisas de Negro hoje representa um coletivo, chamado “Carimbó de Icoaraci.

Surgiu a idéia de fazer o Carimbó de Icoaraci... que tá até hoje dentro do espaço...é um coletivo... músicos de vários grupos. Essas pessoas tem trabalhos individuais, tocam com os grupos parafolclóricos... o Carimbó de Icoaraci reúne toda a galera, cada um com a sua maneira de tocar né... que é uma coisa assim bem peculiar... o Carimbó de Icoaraci tem aquela pegada... assim... “seca”. (Nego Ray, 2020, em entrevista cedida ao autor em 11/09/2020).

O Espaço Cultural Coisas de Negro é hoje uma das maiores referências do Carimbó no município de Belém. O espaço também é devidamente adornado com elementos tanto da cultura popular regional paraense quanto da cultura afro. Este apelo visual simbólico por si só comunica e gera interesse daqueles que se identificam com os elementos expostos no local.

Fotografia 6: Máscaras africanas e outro adereços. Espaço Cultural Coisas de Negro em 11/09/2020.



Fonte: Benitez, 2020.

Fotografia 7: Palco do Espaço Cultural Coisas de Negro em 11/09/2020.



Fonte: Benitez, 2020.

Para muitos dos que o frequentam o Espaço Cultural Coisas de Negro, este não seria apenas um bar ou um ponto de encontro da música ou dos músicos. Simbolicamente, o local se conecta com uma longa tradição de cultura popular do distrito de Icoaraci. Os bois bumbás, pássaros juninos, a memória de mestre Verequete e as rodas de Carimbó são elos de uma corrente cultural que ainda hoje se manifesta em Icoaraci.

Percebemos que os integrantes do “Coisas de Negro” afirmam o espaço cultural como um lugar, onde a cultura popular promove os encontros, as trocas de informação comunitária, debates entre membros do movimento de carimbó, e isso se traduz em resistência. (BARROS & SILVA & NEGRÃO, 2018. p.19).

Assim como p Espaço Cultural Apoena, o Espaço Cultural Coisas de Negro é um empreendimento privado, que logicamente tem como meta gerar renda para manter-se em atividade.

Em seu relato, Nego Ray destaca que o espaço foi inaugurado em 1992, porém que, a roda de Carimbó só começa a ocorrer a partir do ano 2000, sendo interrompida apenas durante a pandemia do novo coronavírus ocorrida em 2020.

Pela longevidade do local, é possível deduzir que a temática regional, e principalmente o Carimbó, desempenharam importante papel na história do local,

contribuindo para atrair simpatizantes e clientela para o empreendimento nos últimos 20 anos.

A mercantilização da cultura, tão comum no espaço urbano, acaba por contribuir com a sua divulgação, colaborando na formação de público e gerando um ponto de referência para os fazedores de cultura. Hoje o Espaço Cultural Coisas de Negro, além de ser um palco aberto, um local de divulgação do Carimbó, também revitaliza a própria cena cultural de Icoaraci, conectando as gerações atuais com tradições da cultura popular que ocorrem a mais de cinquenta anos na localidade.

No bairro da Pedreira, também conhecido por ser um reduto do samba paraense e sede de algumas escolas de samba, encontramos a peculiar Passagem Álvaro Adolfo. À primeira vista uma simples ruela estreita, mas que guarda em si alguns capítulos importantes do Carimbó feito na capital paraense.

Neste local nasce o grupo de Carimbó Sancari, em 1996, hoje considerado um dos maiores representantes do Carimbó “pau e corda” de Belém. Os integrantes do grupo já participavam de rodas de Carimbó na localidade quando resolveram formar o grupo, que de certa forma “formou” novas gerações de artistas do Carimbó em seus quase trinta anos de atividade. O músico Douglas Dias (Edson Douglas Dias da Silva) nos traz um relato de sua adolescência, quando circulava pela passagem Álvaro Adolfo e escutava pela primeira vez aqueles batuques.

Até os dezesseis, dezessete anos de idade eu não sabia o que era carimbó, tambor, “nada dessas coisas”, como já diziam os mais antigos, mas passava no meu ir e vir de garoto na Álvaro Adolfo, rua de minha mãe e avós e ouvia cantorias, batuques que mais tarde um pouco, iria compreender que eram as primeiras rodas de carimbó da passagem pedreirense no bar do pitiú. (SILVA, 2020, p.10).

Além das rodas de Carimbó relatadas, que segundo mestre Cizico, já ocorrem a 30 anos na Passagem Álvaro Adolfo, outro episódio curioso ocorreu no local: A “descoberta” da cantora e compositora Dona Onete (Ionete Gama), hoje grande referência da música paraense e do Carimbó “chamegado” (batizado assim pela própria). Dona Onete nos últimos anos vem acumulando prêmios e turnês pelo Brasil, Europa e outros países.

Logo Ionete muda-se para o bairro da Pedreira, conhecido popularmente como o bairro do samba e do amor, é aí que sua trajetória na música paraense começa a mudar. Na Rua Álvaro Adolfo, onde reside até hoje, funciona a sede do grupo de Carimbó Sancari, que por coincidência, participa desse

grupo um primo de Ionete vindo da cidade de Cachoeira do Arari, onde ela nasceu. Em uma das rodas de Carimbó, Ionete foi convidada por esse seu primo para cantar em uma apresentação. Entre os espectadores estava um grupo de músicos do mesmo bairro – O Coletivo Rádio Cipó. Esses jovens músicos procuravam uma voz feminina para incorporar a sua Banda. Foi quando ouviram Ionete cantando, e resolveram convidá-la a fazer parte das apresentações do grupo, mesclando nessas apresentações músicas de autoria dos componentes assim como as composições de Ionete. (MORAES, 2014, p.78).

Além de ser a “morada” de expoentes do Carimbó, como o grupo Sancari e a cantora Dona Onete, na Passagem Álvaro Adolfo ocorre a doze anos o projeto “Pau e corda do Carimbó”, que realiza um festival anual que envolve tanto apresentações de diversos grupos de Carimbó da capital e interior, como oficinas de dança, artesanato cerimônia do mastro, culinária e outras atividades, que além de envolver toda a comunidade do local atrai visitantes de outros bairros durante o festival.

Em 31 de agosto de 2019 acompanhamos a programação, onde destacamos as performances dos grupos Sancari, Estação Carimbó (Capanema – PA), Caldo de Turu (Bairro do Guamá) e Canto de Aracuã (Bairro do Bengui).

Fotografia 8: Grupo de Carimbó Sancari. 11º edição do Projeto Pau e Corda do Carimbó, realizado na Passagem Álvaro Adolfo, bairro da Pedreira, Belém-PA, em 31/08/2019.



Fonte: Benitez, 2019.

Retomando brevemente a discussão da formação instrumental e suas polêmicas relacionadas ao uso de instrumentos musicais modernou ou eletrônicos, destacamos a

performance do grupo Canto de Aracuã (Bairro do Bengui), que incluía em sua formação uma guitarra elétrica fazendo a função harmônica, que numa formação mais tradicional seria executada pelo banjo. Visto que a apresentação foi muito bem recebida, independente da alteração na formação instrumental, vale provocar novamente a questão: O Carimbó (e a música) estaria nas pessoas, nos sons ou nos objetos (instrumentos)? Questões para serem pensadas talvez num próximo trabalho. Sigamos.

Fotografia 9: Grupo de Canto de Aracuã. 11º edição do Projeto Pau e Corda do Carimbó, realizado na Passagem Álvaro Adolfo, bairro da Pedreira, Belém-PA, em 31/08/2019.



Fonte: Benitez, 2019.

No ano de 2020 o festival “Pau e Corda do Carimbó” foi realizado na modalidade virtual nos dias 22 e 29 de agosto. Assim como inúmeros eventos por todo o mundo, a realização do evento presencial foi inviabilizada pela pandemia do novo coronavírus. Ocorreram transmissões no Youtube apresentando shows, oficinas, brincadeiras infantis e vídeos contando a história do próprio festival.

Fotografia 10: Transmissão ao vivo da 12ª edição do Projeto Pau e Corda do Carimbó (Edição Online), Passagem Álvaro Adolfo, bairro da Pedreira, Belém-PA, 22/08/2020.



Fonte: Youtube.com , canal Pau e Corda do Carimbó, 2020.

Diferente dos espaços citados anteriormente (Apoena e Coisas de Negro), a passagem Álvaro Adolfo não é um estabelecimento de entretenimento, mas uma via pública.

Existe ali um esforço espontâneo dos moradores no sentido de valorizar a cultura popular, principalmente o Carimbó, ocorrendo uma dinâmica diferente dos locais anteriormente citados, principalmente no tocante à mercantilização do espaço.

As ações, ou eventos que ocorrem na Passagem Álvaro Adolfo são pontuais, e organizadas num formato um tanto improvisado, uma espécie de mutirão da vizinhança, não existindo uma necessidade de arrecadar lucro, como nos espaços já citados. É uma ocupação temporária de uma via pública, onde não ocorre tráfego intenso, principalmente aos fins de semana, quando ocorrem estas atividades.

De certa forma, a atividade cultural deste local, que envolve desde ensaios de grupos residentes, como o Sancari, até eventos anuais como o “Festival Pau e Corda do Carimbó”, guarda alguma semelhança com as festividades e ações culturais ocorridas no interior do Pará, justamente por esse aspecto mais espontâneo, este “ar de vizinhança”, de certa forma até descompromissado ou despreocupado com detalhes como a infraestrutura dos eventos ou geração de renda.

Uma barraca de lona vira palco, moradores improvisam “vendinhas” em frente às suas casas, garantindo os comes e bebes, e atrações culturais envolvendo dança, recreação infantil, e claro, muito Carimbó, completam este “mutirão cultural”, que em sua simplicidade, contribui para repassar a cultura popular para as próximas gerações, representadas pelas crianças que ali vivem e convivem com a cultura popular.

Além dos três locais já citados, a Praça da República, localizada no centro de Belém, é também um local importante na divulgação do Carimbó e da cultura regional. Segundo relatos, as rodas de tambor da praça já ocorrem a mais de trinta anos, tornando-se uma referência para aqueles que buscam apreciar a musicalidade regional em um espaço público.

Nestas três décadas de atividades diferentes grupos de músicos, luthiers e simpatizantes compuseram a roda, que hoje é organizada pelo “Coletivo Cidade Tambor”, que tem como meta ocupar espaços públicos com a sonoridade dos tambores.

O movimento da Roda de Carimbó da Praça da República teve seu início em meados de 1991, quando os primeiros Luthiers (fabricantes de instrumentos) se fixaram em barracas na Feira do Artesanato da Praça da República. Os diversos instrumentos de percussão feitos à mão logo chamaram atenção pelo aspecto rústico e pela qualidade sonora, o que formou um mercado consumidor formado por turistas nacionais e internacionais, além de músicos profissionais e amadores da região. Em pouco tempo estas barracas de instrumentos percussivos se tornaram pontos de encontro de músicos, luthiers e apreciadores da música em geral. Geralmente estas reuniões eram marcadas por “Jam Sessions” (termo usado por músicos para descrever encontros onde todos tocam sem ensaio prévio) espontâneas, onde os músicos tocavam os diversos instrumentos que estavam à venda. Com o tempo, este encontro musical atraiu cada vez mais pessoas, tornando a área próxima das barracas pequena demais para a quantidade de pessoas que se aglomeravam para tocar ou simplesmente escutar a música que vinha daquela roda de tambores improvisada. (BENITEZ; SOUZA JÚNIOR, 2010, p.05).

A questão relacionada a ocupação cultural de locais públicos surge também como uma forma de protesto. Durante a pesquisa, repetidas vezes, as falas dos atores ligados ao Carimbó trazem uma queixa quanto a falta de apoio governamental. Segundo estes atores os editais existentes seriam insuficientes e muito burocráticos, o que dificultaria o acesso dos fazedores de cultura aos recursos. A resistência a essa falta de apoio viria então do próprio som do tambor e da ocupação cultural dos espaços públicos, ou como destaca Kong (2009): “Assim, a música está envolvida de múltiplas maneiras na expressão de resistência a imposição de valores e identidades, sendo que as expressões específicas são contingentes das condições de lugar e tempo”. (KONG,2009, p.148).

Manoel Bazane, produtor do Coletivo Cidade Tambor nos relata as motivações do grupo em relação a divulgação e reconhecimento do Carimbó em Belém.

O Coletivo Cidade Tambor é muito mais o Carimbó... porque a gente defende que o Carimbó seja tocado, não só na época de São João, não só na época do Círio, não só quando tiver turista na cidade, a gente precisa fazer difundir... e com a história da salvaguarda do Carimbó, quando o Carimbó se tornou patrimônio cultural imaterial... e essa é a nossa responsa de todos, com a salvaguarda do Carimbó, isso acabou que nos motivou ainda mais, pra gente continuar fazendo o que a gente está fazendo, tanto lá na Praça da República quanto principalmente na Feira do Açaí. (Manoel Bazane, em entrevista ao autor em 15/10/2020).

Fotografia 11: Coletivo Cidade Tambor em apresentação na Praça da República, Belém-PA, 06/10/2019.



Fonte: Benitez, 2019.

Na Praça da república, por ser um espaço público, uma grande referência cultural, e um costumeiro ponto de encontro para diversos grupos sociais, o Carimbó, de certa forma se insere no fenômeno que Gomes (2002) chama de “tribalização”, onde um grupo busca dominar um território para afirmar suas diferenças ante os demais. Este fenômeno caracterizaria hoje a cidade contemporânea (GOMES,2002).

Diferente da Passagem Álvaro Adolfo, que também é um espaço público, porém com menor circulação, a Praça da República é historicamente palco de diferentes manifestações culturais ocorridas em Belém, como desfiles de carnaval, o Círio de Nazaré e festivais de música, além de abrigar em seu território dois teatros (Teatro Waldemar Henrique e Teatro do Paz), sendo também lócus de manifestações e agitações

políticas ocorridas na cidade de Belém. Desta forma, a roda de Carimbó da Praça da República se insere em diferentes contextos, sendo não só um vetor de disseminação da cultura popular, como também um coletivo que manifesta uma atitude política de ocupação cultural dos espaços públicos, atitude que já rendeu conflitos e proibições em relação a existência da roda, numa espécie de releitura da marginalização sofrida pelo Carimbó principalmente até a primeira metade do século XX.

O Batuque da praça (com seus mais de 30 anos de atividade), O espaço Cultural Coisas de Negro (Com rodas de Carimbó desde 2003), O Espaço Cultural Apoena (em atividade desde 2015) e a Passagem Álvaro Adolfo (morada do grupo Sancari , Dona Onete e do festival “Pau e Corda do Carimbó”) são exemplos de locais de referência da atuação do Carimbó hoje em Belém. A pesquisa priorizou locais sem relação direta ou indireta com o poder público, considerados como formadores de público pela persistência na proposta de divulgar a cultura paraense. Consideramos que, cada um ao seu modo, são hoje importantes palcos para a reprodução do Carimbó na capital, onde o Carimbó é lazer e também trabalho para muitos.

A seguir discutiremos formas de aplicar noções de territorialidade sobre atuação do Carimbó na cidade de Belém, baseada na troca de experiências que a pesquisa gerou a partir do contato com os locais acima citados.

4.3 Seguindo o tambor: Uma territorialidade itinerante?

Tradicionalmente, a Geografia, ao tratar das questões relativas ao território, se dedicou por muito tempo apenas ao território “fixo”, as fronteiras, ou seja, a um espaço delimitado em que se exerce um poder ou soberania. No entanto, vem crescendo o debate acerca das questões simbólicas e de territorialidades não fixas. Elementos culturais, como a música, podem ser um ponto de partida para a formação de identidades e territorialidades, a partir da sua simbologia, representação de um lugar ou modo de vida.

Enquanto a pesquisa geográfica cultural tradicional está muito centrada na cultura material, perspectivas re-teorizadas voltaram cada vez mais a atenção para a importância de significados e valores simbólicos. No contexto da análise da música, essa ênfase pode ter o sentido de preocupação tanto com o lugar simbólico da música na vida social como com os simbolismos utilizados na música. (KONG,2009, p.139).

Através da música, nossas mentes se transportam e (re)criam imagens, ou como diz Schaefer (1997), “Paisagens Sonoras”. O simples “ouvir” de um determinado instrumento musical já pode nos remeter a um determinado lugar ou cultura, seja um bandoneón (tango argentino), um pandeiro (samba brasileiro) ou o tambor curimbó (Carimbó paraense).

Mas como se apresenta essa territorialidade do Carimbó/tambor em Belém? A partir da pesquisa de campo, constatamos que a presença do Carimbó, mesmo nos locais apontados aqui como referência, não é fixa. O Carimbó de certa forma ocupa estes lugares de uma forma temporária ou cíclica, de acordo com a disponibilidade dos grupos, dos locais envolvidos, e também com a frequência de público.

Territórios, que são no fundo antes relações sociais projetadas no espaço que espaços concretos (os quais são apenas os substratos materiais das territorialidades – voltar-se-á a isso mais adiante), podem conforme já se indicara na introdução, formar-se e dissolver-se, constituir-se e dissipar-se de modo relativamente rápido (ao invés de uma escala temporal de séculos ou décadas, podem ser simplesmente anos ou mesmo meses, semanas ou dias), ser antes instáveis que estáveis, ou , mesmo, ter existência regular mas apenas periódica, ou seja, em alguns momentos – e isto apesar de que o substrato espacial permanece ou pode permanecer o mesmo. (SOUZA, 2009, p. 87).

Souza (2009), já discorreu acerca dos chamados “territórios móveis”, que podem se formar e se dissipar no espaço em intervalos de tempo maiores ou menores, e por motivações funcionais ou afetivas.

Os territórios da prostituição são bastante “flutuantes” ou “móveis”. Os limites tendem ser instáveis, com as áreas de influência deslizando por sobre o espaço concreto das ruas, becos e praças; a criação de identidade territorial é apenas relativa, digamos, mais propriamente funcional que afetiva. (SOUZA, 2009, p. 88).

Quando trazemos a expressão “Seguindo o Tambor”, consideramos que o tambor sintetiza o conjunto de signos que traduzem uma cultura paraense, um signo maior, de potencial estético e sonoro que também demarca uma territorialidade. Onde soar o tambor cria-se, ainda que temporariamente, uma territorialidade para o Carimbó.

Entendemos que este território simbólico pode também ser sazonal, cíclico e descontínuo, se fazendo presente de acordo com a ação dos atores envolvidos com o Carimbó, sejam estes músicos, dançarinos, luthiers ou empreendedores de estabelecimentos que “recebam” o Carimbó em seu espaço.

A conquista de espaços onde esta territorialidade se expresse não se deu de forma totalmente pacífica, principalmente no que tange os espaços públicos da cidade. Manoel Bazane, integrante e produtos do Coletivo Cidade Tambor nos narra episódios de conflito, onde muitas vezes o coletivo enfrentou resistência do poder público local em relação à ocupação temporária do espaço público.

A gente fazia antes o batuque nas proximidades da barraca do Mestre Dimi, próximo ao Teatro Waldemar Henrique e muitos conflitos aconteceram... a gente pressionou. Antes a gente ligava a extensão numa tomada de um dos integrantes da Feira do Artesanato... mas hoje, depois de tanta pressão..., a gente ganhou um reconhecimento... hoje a gente tem nosso horário lá no anfiteatro, e o pessoal da SECON, que administra ali a Praça da República cede pra gente um ponto pra ligar, plugar nossos equipamentos. (Manoel Bazane, em entrevista ao autor em 15/10/2020).

Vemos que, ainda que temporária, a ocupação de uma pequena parte da Praça da República pelo Coletivo Cidade Tambor talvez tenha sido encarada como uma espécie de invasão, tumulto ou perturbação da ordem. Em algumas ocasiões a roda de tambores chegou a ser interrompida por fiscais municipais. Souza (2009) ainda tratando de territórios “móveis” nos traz exemplos semelhantes.

Outras situações onde se dá a formação de territórios com uma temporalidade bem definida podem igualmente ser encontradas nas grandes cidades. Por exemplo, a “apropriação” de certos espaços públicos por grupos específicos, como os nordestinos nos fins de semana na praça Saenz Peña (no bairro da Tijuca), na cidade do Rio de Janeiro, e a ocupação da calçada de certos logradouros públicos por camelôs. Ambos os casos são interessantes por se revestirem de uma dimensão de conflitualidade entre esses usuários do espaço, que o territorializam em momentos definidos, e um ambiente que os discrimina: no caso dos nordestinos, em grande parte moradores de favelas próximas, temos a apropriação de uma praça por um grupo que tenta, por algumas horas, reproduzindo um espaço de convívio em um meio estranho e não raro hostil e segregador – a grande cidade para a qual migraram em busca de sua identidade, o que muitas vezes é visto como uma “invasão” pelos demais moradores do bairro, os quais se veem assim “expulsos” de “sua” praça. (SOUZA, 2009, p. 91).

Mas como pensar a territorialidade do Carimbó em Belém? Como entender uma territorialidade que “segue o tambor”? Primeiramente, não se trataria de uma territorialidade fixa, de um território demarcado na forma tradicional. Além disso, trata-se de uma cultura que migra do interior do Pará para a capital, num fluxo onde os migrantes trouxeram consigo sua territorialidade, reproduzindo esta no local de destino (HAESBAERT, 1999).

Existem locais fixos (pontos), que hoje são referência da atuação do Carimbó em Belém, ainda que de forma temporária ou cíclica (SOUZA, 2009). De certa forma poderíamos pensar em um território descontínuo, ou até mesmo itinerante, visto que a atuação de coletivos e o endereço de Espaços Culturais podem mudar de local com o tempo. Numa escala geográfica maior, Panitz (2016) sugere uma territorialidade em rede, envolvendo a musicalidade platina (que envolve o Uruguai, Rio Grande do Sul e parte da Argentina).

O pesquisador identificou, ao longo dos últimos seis anos de pesquisa, a produção de uma nova territorialidade musical em rede nesse espaço; ele seguiu os atores onde estes se encontravam, buscando compreender, no conjunto de eventos e representações, como tal rede era produzida. (PANITZ, 2016, p.248).

Se transportarmos o pensamento de Panitz (2016) para o Carimbó em Belém, precisaríamos enxergar com maior detalhe o que une estes locais em torno do Carimbó, ou seja, como se forma esta rede – território? Talvez entender esta relação- rede entre os pontos seja tão importante quanto detalhar a estrutura interna de cada ponto.

A esse território em rede ou território – rede propõe o autor do presente artigo chamar de território descontínuo. Trata-se, essa ponte conceitual, ao mesmo tempo de uma ponte entre escalas ou níveis de análise: o território descontínuo associa-se a um nível de tratamento onde, aparecendo os nós como pontos adimensionais, não se coloca evidentemente a questão de investigar a estrutura interna desses nós, ao passo que, à escala do território contínuo, que é uma superfície e não um ponto, a estrutura espacial interna precisa ser considerada. (SOUZA, 2009, p. 93).

Importante frisar que ocorre intensa interação entre os atores que frequentam os “espaços do Carimbó” citados. Esta “rede carimboleira”, formada por grupos, compositores, dançarinos, coletivos culturais e outros agentes se encontram conectadas por um objetivo comum de divulgar a cultura paraense. Os relatos de campo mostram que ocorre um reconhecimento mútuo em relação a importância destes espaços.

Espera-se que com o tempo, e com o aumento do interesse pelo Carimbó (principalmente a partir do processo de patrimonialização), novos pontos de referência do Carimbó se desenvolvam em Belém, para se somar a esta rede cultural.

A atuação do Carimbó em Belém não se resume apenas aos pontos citados nesta pesquisa, no entanto, os locais aqui citados foram selecionados por manterem uma atividade constante nos últimos anos, que reverbera e é citada pela própria classe cultural. Ao “seguirmos o tambor”, chegamos aos locais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pra enxergar a Geografia em certos fenômenos, é preciso de alguma forma abstrair-se, pensar de forma não convencional. Uma paisagem (cultural, sonora) pode ser apenas um quadro, ou pode traduzir múltiplos fenômenos simultâneos, ou como diz Dardel (2011), “um texto a decifrar”.

A geografia é, segundo a etimologia, a “descrição” da Terra; mais rigorosamente, o termo grego sugere que a Terra é um *texto* a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, as sinuosidades dos rios, formam os signos desse texto. (DARDEL, 2011, p.02).

Além da paisagem “convencional”, permeada de simbolismos, a pesquisa nos levou a buscar nos sons argumentos que nos ajudassem a discutir noções de identidade, territorialidade, tradição, e também modernidade na atuação do Carimbó na cidade de Belém. Buscávamos então uma análise “geomusical” (FURLANETO, 2015).

Investigar a paisagem sonora é dar destaque às sonoridades que constituem a paisagem cultural, ou seja, escutar os sons naturais de um lugar e os sons produzidos pelos homens pressupõe a união entre as áreas de música e de geografia. Nesse sentido, é possível conceber a paisagem sonora um conceito geomusical. (FURLANETO, 2015, p. 349).

Os sons dos tambores, banjo e maracas são também reforçados pela mensagem literária. As letras das canções também geram imagens na mente do ouvinte, e podem levá-lo a diferentes lugares, ou revisitar lembranças. A poesia do Carimbó retrata um modo de vida caboclo, seu cotidiano e experiências de vida.

Nesse sentido, a letra musical é criatura de territorialidades, pois ela em si é o relato discursivo de um processo real, ou ficcional com elementos de realidade, que produziu elementos de territorialização. A letra musical também é parte de um repertório conduzido por um grupo social do qual seus autores são co-participes, refletindo as aspirações e modos de vida desse quadro coletivo de experiências. (FUINI, 2014. p.103.)

A letra musical pode, portanto, reforçar a identidade de uma coletividade através da alusão a um determinado lugar ou território.

Esta identidade comunitária só pode existir, no entanto, quando definida em relação a um território, real ou mítico, de homogeneidade, de domínio e de pleno desenvolvimento do espírito do grupo. A identidade comunitária está assim sempre relacionada a uma identidade territorial. (GOMES, 2002, p. 62).

A territorialidade do Carimbó em Belém ocorre dentro de um contexto urbano, com nuances muito distintas do que se encontra no interior do Pará, berço do Carimbó. Na capital, o Carimbó vira também trabalho, toma forma de entretenimento, espetáculo. Uma curiosa cadeia produtiva se desenvolve, envolvendo desde a fabricação dos instrumentos, confecção de figurinos, elaboração de coreografias, seleção de repertório, contratação de shows etc.

De muitas formas o que nasce como elemento do cotidiano caboclo se mercantiliza, porém mesmo esta mercantilização e exposição midiática contribuem para que o Carimbó se fortaleça enquanto elemento da identidade cultural em Belém. O Carimbó não nasceu em Belém, mas Belém se promove também como “terra do Carimbó”.

Acreditamos que, musicalmente, o Carimbó feito em Belém é basicamente “copiado” do Carimbó tradicional do interior do estado, com exceção dos artistas adeptos da chamada “modernização”, que surge em alguns Lps a partir da década de 1970. Mesmo com esta modernização do estilo, pensamos que não existe o Carimbó “de Belém”, mas o Carimbó “em Belém”, visto que o fenômeno da modernização de ritmos regionais é algo global, podendo ocorrer até mesmo fora de grandes centros urbanos, a exemplo dos discos de Mestre Cupijó, músico do município de Cametá – PA, que entre outras experiências, incluiu instrumentos de sopro e elétricos em ritmos como o Siriá.

Ainda que, no espaço urbano o Carimbó se encontre também permeado por diversas influências musicais externas, o ritmo não perdeu seu elo de ligação com a identidade regional. Tradicional ou moderno, o Carimbó é um elemento importante na construção da identidade paraense.

No fim das contas, é possível chegar a conclusões sem restrições sobre uma construção da identidade através da música; a sua capacidade para referir-se a modelos culturais parcialmente globalizados, mas na verdade ainda fortemente ligados aos contextos locais, é tão forte que a música em si não é mais necessária: penteados, modas ou outros objetos conotados, associados, podem substituir a música, mas continuam ligados a ela. (CROZAT, 2016, p.39).

Concordamos com Crozat (2016), quando diz que, além da música, outros elementos simbólicos também trabalham de forma significativa na construção da identidade. Podemos reconhecer, por exemplo, um grupo de Carimbó, antes mesmo que esta comece a tocar músicas, apenas por observar seu figurino e instrumentos musicais. A referência em si, através dos símbolos, localiza a identidade.

Esta simbologia é utilizada constantemente na atuação do Carimbó em Belém. Os locais selecionados na pesquisa (Espaço Cultural Apoena, Espaço Cultural Coisas de Negro, Passagem Álvaro Adolfo e Praça da República), em maior ou menor escala, apresentam elementos simbólicos que fazem uma conexão visual – emotiva com a cultura paraense. Um barco de miriti, uma saia rodada, ou uma pintura indígena são exemplos dos signos presentes nos locais selecionados na pesquisa.

Sobre o processo de patrimonialização, na maioria dos relatos transparece um sentimento positivo. Segundo estes, ocorreu uma certa “melhora” no que se refere a visibilidade e reconhecimento do Carimbó e dos seus mestres e mestras, ainda que também seja citada a insuficiência de um apoio governamental, que existe na forma de editais, mas segundo os entrevistados, ocorre de forma ainda muito burocrática.

O patrimônio do Carimbó...ele mudou muito...pra melhor. A gente ficou mais bem visto em todos os lugares. Antigamente o Carimbó era tocado em pouquíssimos lugares ... hoje se vê muito jovem se dedicando pra praticar o Carimbó ...mudou muito...mudou pra melhor. A gente ficou mais considerado como compositor. (Lourival Igarapé, 2020, em entrevista concedida ao autor em 14/09/2020).

No entanto alguns relatos foram também críticos, ao afirmar que o título de patrimônio não ter mudado em nada a realidade de muitos agentes que lidam com o Carimbó. Desta forma, para alguns agentes entrevistados na pesquisa, o título seria visto como algo alegórico, que não mudou as coisas “na prática”.

Acreditamos que o reconhecimento enquanto patrimônio cultural imaterial foi algo muito importante para o Carimbó e seus atores, gerando maior visibilidade e reconhecimento, porém ainda há muito a percorrer.

Os editais de fomento cultural têm um papel importante na valorização da cultura popular, porém ainda ocorrem em número reduzido e num formato muitas vezes burocrático, o que dificulta a participação de coletivos de cultura não habituados a lidar com os detalhes técnicos e exigências burocráticas em geral.

Alguns dos entrevistados, como o mestre Lourival Igarapé, já foram inclusive contemplados em diferentes editais. Mestre Cláudio do Banjo nos relata inclusive um feito relevante: a participação do grupo Raiz de Cafezal num festival de música ocorrido na Malásia.

O Curimbó Raiz de Cafezal já foi contemplado em editais da prefeitura de Belém, editais do governo do Pará e também editais do MINC, do governo federal. Este último do MINC, ao ser selecionado para representar o Brasil e

receber o prêmio “Sape”, que é um instrumento cordofônico escavado em madeira maciça, feito por indígenas da região Bornéu, na Malásia, e o raiz de Cafezal foi ao festival Rainforest World Music, em 2012 na Malásia, receber este prêmio “Sape”. (Cláudio do Banjo, em entrevista concedida ao autor em 20/09/2020).

Durante o ano de 2020, o desenvolvimento da pesquisa precisou se adaptar às limitações impostas pela pandemia do novo Coronavírus. Em Belém, além das atividades com música ao vivo serem suspensas por vários meses, foi preciso obedecer a recomendação do distanciamento social, o que inviabilizou a execução de algumas vistas a campo.

Tínhamos a intenção, por exemplo, de buscar relatos acerca dos antigos batuques que ocorreram no Umarizal, Icoaraci e outros bairros (conforme descrito na primeira parte), no entanto, na realidade imposta pela pandemia, a hipótese de que resquícios destes antigos batuques tivessem originado movimentos culturais em determinados bairros de Belém não pôde ser posta à prova. Esperamos poder retomar esta teoria em outro trabalho, pós pandemia. No ano de 2020 não foi possível acompanhar eventos presenciais envolvendo o Carimbó, onde entrevistaríamos também representantes do público, os expectadores do Carimbó.

Mesmo com tais contratempos, a pesquisa se mostrou viável, nos apontando interessantes rumos percorridos na história do Carimbó em Belém, com destaque para o momento de ressignificação da cultura regional paraense ocorrido a partir dos anos 1990. Inicialmente estimulado por bandas de rock, este momento teve inspiração num contexto nacional mais amplo, onde movimentos como o “mangue beat” resgatavam as raízes musicais do lugar e acrescentavam uma roupagem sonora universal.

Este momento cultural gerou interessantes sonoridades e encontros artísticos que até então seriam improváveis, juntando a tradição regional e as sonoridades globais do rock.

Essa imersão na cultura popular da Amazônia foi enriquecedora, agregou valores e culminou no espetáculo denominado a “Verdadeira História do Boi Elétrico”, show reunindo Ronaldo Silva, Junior Soares e a banda Mosaico de Ravena e na gravação do disco “Cave Canem”, Mosaico de Ravena, onde atuei de 1987 até o primeiro “recesso” em 1994. (Marcelo Fernandes, em entrevista concedida ao autor em 27/09/2020).

Ainda que pouco estudado, este período de ressignificação da cultura local ocorrido nos anos de 1990, acaba sendo combustível para o surgimento de novos grupos

e ações (inclusive governamentais) voltadas para a valorização da cultura regional e do Carimbó, a exemplo das edições do festival “Terruá Pará”, citado anteriormente.

A “construção” do Carimbó enquanto elemento da identidade regional, em nosso ponto de vista, passa então por dois períodos que destacamos aqui anteriormente: o sucesso fonográfico dos anos 1970 e o processo de ressignificação sonora dos elementos regionais ocorrido nos anos 1990, onde diversos grupos e bandas se inspiraram em elementos regionais para criar sonoridades globalizadas.

Todos estes movimentos e ações contribuíram para a construção da atual territorialidade do Carimbó em Belém, que hoje se sustenta na atuação de Espaços Culturais e grupos coletivos que optaram por focar seus esforços na exaltação da cultura e identidade regional paraense.

Apoiados na estética e no simbolismo, alguns locais destacados na pesquisa buscam criar uma atmosfera que faça com que as pessoas entrem em contato com essa identidade interior, essa herança indígena e cabocla que permeia a genética do paraense, fazendo daquele lugar uma espécie de refúgio da identidade, um “território paraense”, um “território do Carimbó”.

A necessidade estratégica de aderir ao tradicionalismo se reflete na associação da identidade paraense com o “mergulho profundo em si mesmo, suas raízes e valores”, um processo subjetivo e, ao mesmo tempo, enraizado num elo identitário coletivo. (GABBAY, 2010,p.10).

Ao pesquisar territorialidade a partir da música popular, buscamos novos caminhos de análise, capazes de abordar elementos não visíveis, mas que geram impacto nas pessoas e na sociedade, ou como diz Kong (2009) “ao injetar perspectivas geográficas culturais re-teorizadas na análise da música popular, os geógrafos contribuem também não apenas, mas ainda para refigurar os modos de análise”. (KONG,2009, p.150).

Ainda que numa lógica urbana, o Carimbó praticado em Belém guarda muito da sua origem interiorana, porém se valendo das “opções” e troca de informações proporcionadas pelo espaço urbano. Uma “rede cultural” se forma em torno da cultura popular e do Carimbó em Belém, envolvendo músicos, dançarinos, espaços culturais, espaços públicos, luthiers e brincantes, garantindo que “a roda” siga viva, se renovando e se reinventando.

A territorialidade do Carimbó em Belém pode se manifestar tanto num show, numa praça ou num festival periódico. Pode se materializar em diferentes locais, semanalmente, uma vez por ano ou todo dia, de acordo com as atividades organizadas pelos agentes ligados ao ritmo.

Territórios existem e são construídos (e desconstruídos) nas mais diversas escalas, da mais acanhada (p. ex., uma rua) à internacional (p. ex., a área formada pelo conjunto dos territórios dos países-membros da Organização do Tratado do Atlântico Norte – OTAN); territórios são construídos (e desconstruídos) dentro de escalas temporais as mais diferentes: séculos, décadas, anos, meses ou dias; territórios podem ter um caráter permanente, mas também podem ter uma existência periódica, cíclica. (SOUZA, 2009, p. 81).

Em Belém, existe uma territorialidade do Carimbó, que se expressa nos locais onde este se faz presente, gerando uma territorialidade que “segue o tambor”. Esta territorialidade é definida e demarcada tanto pelos seus signos identitários quanto pelo seu caráter móvel ou cíclico.

Nos valem da concepção de Souza (2009), quando alega que territórios podem se formar e se dissipar mesmo em escalas temporais reduzidas, como uma semana ou um dia (SOUZA, 2009). Percebemos isto em alguns locais selecionados para esta pesquisa, como a Praça da República e a Passagem Álvaro Adolfo, onde a presença do Carimbó ocorre respectivamente em encontros semanais e eventos específicos, gerando territorialidades periódicas ou cíclicas.

Segundo Haesbaerth (2009), territórios simbólicos são acionados por grupos ou tribos na afirmação de sua identidade. Neste contexto os símbolos carregam uma carga afetiva que “transporta” estes grupos para este território simbólico. Em nossa pesquisa, percebemos a ação destes símbolos tanto no Espaço Cultural Apoena quanto no Espaço Cultural Coisas de Negro. De certa forma, a atmosfera dos locais é potencializada não só pela música, mas pelo apelo visual dos símbolos regionais, e identitários, que mentalmente nos transportam para uma “terra do Carimbó”, para alguma localidade ribeirinha ou praiana do interior do estado.

Voltando ao processo de patrimonialização do Carimbó, os caminhos da pesquisa lançaram alguma luz sobre os desdobramentos desta ação. Ainda que, o título patrimonial tenha gerado grande repercussão nas mídias em âmbito regional e nacional, trazendo uma visibilidade pro Carimbó que já não era vista desde seu auge fonográfico, no dia a dia, o “fazer” do Carimbó, pouco se alterou. Os mestres, mestras e grupos ainda encontram muitas dificuldades para manter suas atividades, alegando que o retorno

financeiro é ainda escasso, mesmo após a oficialização do ritmo enquanto patrimônio imaterial brasileiro.

O título patrimonial trouxe um certo status, uma legitimidade, porém as adversidades conhecidas pelos que trabalham com a cultura popular se mantiveram.

Fechando então a roda, mas não encerrando o refrão, seguiremos acompanhando o ritmo dos tambores, buscando compreender os meandros deste rio sonoro e seus afluentes que ressoam longe, trazendo memórias, construindo identidades, se apropriando de lugares e dialogando com os sons do mundo. Continuaremos “seguindo o tambor” e buscando contribuir na compreensão dos fenômenos que nascem a partir dos sons, da música e dos símbolos.

O tambor é grito e canto.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Leonardo. Música e descolonização. Lisboa: editorial caminho, 1989.
- ARAÚJO, Leila de Oliveira Lima. Geografia da Periferia Urbana: lugar de múltiplas representações no entorno do trecho rodoviário Niterói-Manilha, BR 101. Tese de doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2014
- BAENA, Talita Cristina A.; AMARAL FILHO, O. O espetáculo musical Terruá Pará: a música popular massiva convertida em política de estesia. *Contemporanea*, v. 11, p. 391-408, 2013.
- BARROS, Gisele Alexandria & SILVA, Joyce Assunção & NEGRÃO, Keyla Gusmão. Coisas de Negro: o carimbó e estratégias de resistência cultural e interações contemporâneas com as mídias. Memórias del XIV congreso de la asociación latinoamericana de investigadores de la comunicación. Costa Rica. 2018.
- BENITEZ, Bruno Daniel das Neves; SOUZA JÚNIOR, Cincinato Marques. Palco alternativo: manifestações culturais em espaços públicos: o caso da praça da República, em Belém-PA. In: Anais XVI Encontro nacional dos Geógrafos. ENG 2010. Porto Alegre, 2010.
- BEZERRA, Amélia Cristina Alves. Festa e cidade: entrelaçamentos e proximidades. In: Espaço e cultura, UERJ, RJ, n. 23, p. 7-18, jan./jun. de 2008.
- BONNEMAISON, Joël. Viagem em torno do território. In: CORREA, Roberto L. e ROSENDAHL, Zeny. Geografia cultural: um século (3). Rio de Janeiro: Eduerj, 2002. pp. 83-132.
- BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRUNALDI, Igor. Rock in Rio 2019: Com Dona Onete, Fafá de Belém e Gaby Amarantos, Pará Pop faz uma festa de carimbó em prol da Amazônia. Revista Eletrônica Rolling Stone, publicada em 03/10/ 2019.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003

CARNEY, George O. Música e Lugar. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (Orgs.). Literatura, Música e Espaço. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007. p. 123-150.

CHAGAS JUNIOR, Edgar Monteiro. Pelas ruas de Belém: produção de sentido e dinâmica cultural nos arrastões do Pavulagem em Belém do Pará. Tese de doutorado Universidade Federal do Pará. Belém, 2016 .

CHAGAS JÚNIOR, E. M.; RODRIGUES, C. I. Fronteiras do imaterial: perspectivas dos inventários culturais a partir de uma manifestação cultural amazônica. Vivência: Revista de Antropologia, v. 1, n. 42, 20 jun. 2014.

CORÁ, Maria Amélia Jundurian. Do Material ao Imaterial: Patrimônios Culturais do Brasil. São Paulo.2011.334f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Católica de São Paulo-PUC.2015.

CORREA, A. M. "Não Acredito em Deuses que não Saibam Dançar": a Festa do Candomblé, Território Encarnador da Cultura. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato. (Org.). Geografia: Temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro-RJ: EdUERJ, 2005, p. 141-171.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. Festa de santo na cidade: notas sobre uma pesquisa etnográfica na periferia de Belém, Pará, Brasil. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, Belém, v. 6, n. 1, p. 197-216, jan./abr. 2011.

COSTA, B. P. As relações entre os conceitos de território, identidade e cultura no espaço urbano: por uma abordagem microgeográfica. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Geografia: temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005, p. 79-113.

COSTA, Tony L. Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970). Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal do Pará. Belém, 2008.

_____. Música de subúrbio: cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2013.

CROZAT, Dominique. Jogos e ambiguidades da construção das Identidades Espaciais. In: DOZENA, Alessandro. (Org.). Geografia e Música: Diálogos. Natal: Edufrn, 2016, p. 49-83.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 1999.

DARDEL, Eric. O homem e a terra: natureza da realidade geográfica. São Paulo. Perspectiva, 2011.

FIGUEIREDO, Napoleão; SILVA, Anaíza Vergolino. Alguns elementos novos para o estudo dos batuques de Belém. Atas do Simpósio sobre a Biota Amazônica Vol. 2 (Antropologia): 101-122, 1967

FIGUEIREDO, S. J. L. ; BOGÉA, Eliana. . Hibridismo cultural e atualização da cultura: o Carimbó do Brasil. RESGATE - Revista Interdisciplinar de Cultura , v. 23, p. 81-92, 2015.

FORTUNA, C. (Micro)territorialidades: Metáfora dissidente do social. *Terra Plural*, Ponta Grossa, PR: UFPG, v. 6, n. 2, p. 199-214, jul./dez. 2012.

FUINI, L. L. Territórios e territorialidades da música: uma representação de cotidianos e lugares. *GEOUSP – Espaço e Tempo* (Online) São Paulo, v. 18, n. 1, p. 97-112, 2014.

FURLANETO, Beatriz Hlelena. Paisagem sonora: uma composição Geomusical. In: DOZENA, Alessandro. (Org.). Geografia e Música: Diálogos. Natal: Edufrn, 2016, p. 349-371.

FUSCALDO, B.M.H. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. Revista CPC, São Paulo, n. 18, p. 81-105, 2015.

GABBAY, M. M. O Carimbó Marajoara: 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.

_____. Representações sobre o Carimbó: Tradição X Modernidade. In: IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, Rio Branco, ANAIS. 2010.

GOMES, Paulo César da Costa. A Condição Urbana: Ensaio de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2002.

GUILLÉN, María Isabel Cintas. Candombe Uruguayo. IC Revista Científica de Información y Comunicación, Nº. 4, 2007, p. 88-107.

GUIMARÃES, V. A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira. In: RODRIGUES, CC., LUCA, TR., and GUIMARÃES, V., orgs. *Identidades brasileiras: composições e recomposições* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, pp. 145-173.

HAESBAERT, Rogério. Concepções de território para entender a desterritorialização. In: SANTOS, Milton [et al.]. Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 43-70.

_____. Des-territorialização e identidade: a rede “gaúcha” no Nordeste. Niterói, EDUFF, 1997.

_____. Identidades Territoriais. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDHAL, Zeny: Manifestações da Cultura no espaço. Rio de Janeiro. EdUERj, 1999. p. 169 - 190.

_____. Territórios Alternativos. São Paulo. Contexto, 2009

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, David. Condição Pós-Moderna : uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural . 6 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: _____, RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO NACIONAL - IPHAN. *Dossiê do Carimbó*. Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Ministério da Cultura, 2014.

JASTES, E. R. M. “Banzeiro de saia”. Revista Ensaio Geral, v. 01, 2009, p. 40-55.

KONG, L. Música popular nas análises geográficas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (Orgs.). Cinema, música e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.129-17.

LEMOS JÚNIOR, C. B. . Patrimônio Cultural: conceitos, proteção e direito pela educação patrimonial. Revista do Curso de Direito do UNIFOR , v. 03, p. 50-61, 2012.

LIMA, Andrey Faro de. “Caiu do céu, saiu do mar”... O Caribe e a invenção da música paraense. Tese de doutorado - Universidade Federal do Pará. Belém. 2013.

MACIEL, Antonio Francisco. Carimbó: Um canto caboclo. Dissertação de Mestrado. Campinas: PUC-Campinas, 1983.

MACIEL, Maria Eunice. Patrimônio, tradição e tradicionalismo: o caso do gauchismo, no Rio Grande do Sul. In: *Mneme - Revista de Humanidades*. V. 07. Nº 18: UFRN out./nov. de 2005).

MAIA, C. E. S. Ensaio Interpretativo da dimensão espacial das festas populares: proposições sobre festas brasileiras. In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, R. L. (Org.) *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p. 191 – 218.

MARTIN, Denis Constant. “A herança musical da escravidão”, *Revista Tempo*, nº15, vol.9, Niterói, jul-dez, 2010.

MENDES, Lorena. "Nós Queremos": O Carimbó e sua Campanha pelo título de Patrimônio Cultural Brasileiro. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN, Rio de Janeiro, 2015.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. Do manguê para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira. 2004. 279 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2004.

MESQUITA, Bernardo Thiago Paiva. A guitarra de Mestre Vieira: a presença da música afro-latino-caribenha em Belém do Pará. Bahia, 2009. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2009.

MONTEIRO, Keila Michelle Silva. O Peixe vivo na Amazônia: um mundo-açu nas canções da Banda Cravo Carbono. 2011. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2011.

MORAES, Cleodir. Canção popular crítica em Belém na década de 1970. 2º Encontro regional Norte de História da Mídia. Belém-PA, 2012.

MORAES, Patrícia Depailler Ferreira. O feitiço caboclo de dona Onete: um olhar etnomusicológico sobre a trajetória do carimbó chamegado de Igarapé-Miri à Belém.

2014. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Belém, 2014.

MOREIRA, N. Memória social e discurso regionalista na canção “Belém-Pará-Brasil”. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 6, v. 2, p. 95-116, jul.-dez. 2019

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar. O fazer musical do carimbó de Santarém Novo: música, política e a construção de um patrimônio cultural brasileiro. *Patrimônio e memória*, São Paulo, Unesp, v. 14, n. 2, 2018, p. 240-255.

PANITZ, Lucas Manassi. Por uma geografia da Música: o espaço geográfico da música popular platina. Dissertação de Mestrado. UFRS. 2010.

_____. Práticas musicais, representações e transterritorialidades em rede entre argentina, Brasil e Uruguai. In: DOZENA, Alessandro. (Org.). *Geografia e Música: Diálogos*. Natal: Edufrn, 2016, p. 246-274.

PIZOTTI, Alexandre Moura. Geografia e música: aproximações e possibilidades de diálogo. In: DOZENA, Alessandro. (Org.). *Geografia e Música: Diálogos*. Natal: Edufrn, 2016, p. 104-132.

Região Norte – Bens Registrados nos estados: IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1612/>. Acesso em: 02 de jan. de 2021.

RIBEIRO, F. H. G. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 270-285.

RODRIGUES, V. N. R. Bairro e Memória; Umarizal das vacarias aos espigões (Belém, 1950/2000). in: XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento Histórico e Diálogo Social, Natal, 2013.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo in *Revista Brasileira de Folclore*, n. 9. Rio de Janeiro, set./dez. 1969.

SANDRONI, C. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*. v.24, n.69, 2010.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: Fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Por uma outra globalização – do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Milton, *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção / Milton Santos*. - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SARAIVA, R. C. F. Modernidade brasileira e o rompimento com as tradições. *Universitas. História (UNICEUB)* (Cessou em 2001), Brasília, v. 1, p. 117-134, 2001.

SEEMANN, Jörn . *Geografia Cultural: a inovação da tradição ou a tradição da inovação?*. *Boletim Goiano de Geografia (Impresso)* , Rio de Janeiro, v. 9/10, p. 49-56, 2000.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*. São Paulo, Unesp, 1997.

SILVA, E.D.D. *Verequete é rei, Verequete vive: Identidade negra construída entre o vodum dahomeano e o mestre de Carimbó*. Trabalho de conclusão de curso. UFPA. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2020.

SILVA. E.M.C. *A invenção do carimbó: música popular, folclore e produção fonográfica (século XX)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Pará. Belém. 2019.

SILVA, Marcia Alves Soares. *Por uma Geografia das Emoções*. *GEOGRAPHIA (UFF)*, v. 18, 2017, p. 99-119.

SINIMBÚ, Renato Pinheiro. Os Jazzes de Igarapé-Miri : dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins (1940-1970). Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Pará. Belém. 2019.

SOJA, Edward Willian. Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

SOUZA, Marcelo Lopes de. O Território: Sobre Espaço e Poder, Autonomia e Desenvolvimento. In: CASTRO, Iná E. de; GOMES, Paulo C. da C.; e, CORRÊA, Roberto L. Geografia: Conceitos e Temas. 15ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

TORRES, M. A; KOZEL, S. Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia. *Ra'ega*, Curitiba: UFPR, n. 20, 2010, p. 123-132.

TORRES, Marcos Alberto. A música religiosa e suas espacialidades. In: DOZENA, Alessandro. (Org.). Geografia e Música: Diálogos. Natal: Edufrn, 2016, p. 182-205.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

VILLAMIL RUIZ, Jéssica Rosalba. La reconstrucción del territorio en la ciudad: un estudio de la música de gaita de la Costa Caribe colombiana en Bogotá. Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía, [S.l.], n. 18, p. 129 - 142, ene. 2009.

WAGNER, Philip L.; MIKESELL, Marvin W. Os Temas da Geografia Cultural. In: Introdução à Geografia Cultural, org. R.L. Corrêa e Z. Rosendahl. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003.

APÊNDICES

ROTEIROS DAS ENTREVISTAS

Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Geografia
Curso de Mestrado em Geografia

Título do trabalho: Guitarra e tambor: Territorialidade e expressões do Carimbó em Belém-PA

Aluno: Bruno Daniel das Neves Benitez

Roteiro de Entrevista 1 – Músicos e compositores.

NOME	IDADE	PROFISSÃO	RELAÇÃO COM O CARIMBÓ

Agente: Músicos e compositores.

- Qual a sua primeira memória relacionada ao Carimbó?
- Como iniciou sua relação com o Carimbó?
- Que elementos identificam e caracterizam o Carimbó em sua opinião?
- Como você enxerga as interações entre o moderno e tradicional no Carimbó?
- Quais os locais de atuação ou divulgação do Carimbó em Belém-PA?
- O Carimbó é uma atividade geradora de renda em Belém?
- De que forma o processo de patrimonialização influenciou na valorização do Carimbó?
- Existe alguma organização em associação ou algo do tipo??
- Como dá-se a relação com o Estado (município, estado e federal) no que se refere ao apoio ao setor?
- Existe Carimbó de Belém? Ou apenas o Carimbó em Belém?
- O Carimbó é um elemento da identidade regional?
- Quais as Permanências e mudanças após a patrimonialização do Carimbó?

Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Geografia
Curso de Mestrado em Geografia

Título do trabalho: Guitarra e tambor: Territorialidade e expressões do Carimbó em Belém-PA

Aluno: Bruno Daniel das Neves Benitez

Roteiro de Entrevista 2 - Empresários de entretenimento e cultura.

NOME	IDADE	PROFISSÃO	RELAÇÃO COM O CARIMBÓ

Agente: Empresários do ramo do entretenimento e cultura.

- Qual a sua lembrança mais antiga relacionada ao Carimbó?
- Qual sua relação pessoal com o Carimbó?
- Qual a relevância do Carimbó no seu empreendimento?
- Quanto as vertentes do ritmo, existe preferência ou demanda maior por alguma delas?
- No espaço ocorre interação entre o moderno e o tradicional?
- Como ocorre a remuneração para os artistas do Carimbó?
- O processo de patrimonialização gerou algum impacto na sua atividade?
- Existe alguma organização em associação ou algo do tipo?
- Como dá-se a relação com o Estado (município, estado e federal) no que se refere ao apoio ao setor?

Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Geografia
Curso de Mestrado em Geografia

Título do trabalho: Guitarra e tambor: Territorialidade e expressões do Carimbó em Belém-PA

Aluno: Bruno Daniel das Neves Benitez

Roteiro de Entrevista 3 – Luthiers.

NOME	IDADE	ATIVIDADE	BAIRRO

Agentes: Luthiers

- Qual sua lembrança mais antiga relacionada ao Carimbó?
- Em sua opinião, que elementos identificam e caracterizam o Carimbó?
- Quais os principais instrumentos musicais do Carimbó?
- Ocorreram modificações nas formas de fabricação destes instrumentos?
- Ocorreram mudanças na formação instrumental do Carimbó?
- As novas gerações se interessam pelo ofício de luthier?
- O que seria necessário para maior apoio ao setor?
- Como você enxerga as interações entre o moderno e tradicional no Carimbó?
- Existe Carimbó de Belém? Ou apenas o Carimbó em Belém?
- O Carimbó é um elemento da identidade regional?
- Quais as Permanências e mudanças após a patrimonialização do Carimbó?

Universidade Federal do Pará
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Geografia
Curso de Mestrado em Geografia

Título do trabalho: Guitarra e tambor: Territorialidade e expressões do Carimbó em Belém-PA

Aluno: Bruno Daniel das Neves Benitez

Roteiro de Entrevista 4 – Bailarinos.

NOME	IDADE	ATIVIDADE	BAIRRO

Agentes: Bailarinos

- Qual a sua lembrança mais antiga relacionada ao Carimbó?
- Que elementos identificam e caracterizam a dança do Carimbó?
- Como iniciou sua relação com o Carimbó?
- A forma de dançar o Carimbó sofreu alterações com o tempo?
- A questão do moderno e tradicional influencia a forma de dançar?
- O que seria necessário para maior apoio ao setor?
- Existe Carimbó de Belém? Ou apenas o Carimbó em Belém?
- O Carimbó é um elemento da identidade regional?
- Quais as Permanências e mudanças após a patrimonialização do Carimbó?