



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, CULTURA E AMAZÔNIA
MESTRADO ACADÊMICO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

DANIEL DA ROCHA LEITE JUNIOR

A EMERSÃO DO CARIMBÓ URBANO: um gênero marginal do carimbó

BELÉM-PARÁ

2021

DANIEL DA ROCHA LEITE JUNIOR

A EMERSÃO DO CARIMBÓ URBANO: um gênero marginal do carimbó

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Cultura

Linha de Pesquisa: Comunicação, Cultura e Sociabilidades na Amazônia

Orientador: Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho

BELÉM-PARÁ

2021

DANIEL DA ROCHA LEITE JUNIOR

A EMERSÃO DO CARIMBÓ URBANO: um gênero marginal do carimbó

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação.

RESULTADO: () APROVADO () REPROVADO

Data: 05/11/2021

Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho (PPGCom/UFPA) – Orientador

Profa. Dra. Alda Cristina Silva da Costa (PPGCom/UFPA) – Avaliador interno

Prof. Dr. Marcelo Monteiro Gabbay (USJT) – Avaliador externo

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao PPGCOM-UFPA por ter me permitido realizar essa pesquisa dentro do programa, a todos da minha família que apoiaram esse processo e busca pela ciência que me movimentou, a minha companheira que me aguentou durante a jornada e me ajudou estendendo a mão e os ouvidos para me escutar, assim como, também, todos os carimbozeiros e conjuntos de carimbó que se dispuseram dialogar comigo e debater questões sobre a produção do carimbó urbano dentro da Região Metropolitana de Belém (RMB) e para finalizar que um dia essa pesquisa estimule outros como eu a encontrar na produção científica um caminho para compreender o mundo e o nosso lugar dentro dele.

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo investigar o carimbó urbano que emergiu nos últimos anos como um movimento e, também, um estilo de vida para os carimbozeiros da Região Metropolitana de Belém (RMB). Desta forma, a pretensão é mostrar porque esse tipo de manifestação cultural se configura como legítima – apesar da ausência do seu registro no processo de patrimonialização realizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) durante os anos de 2008 a 2013 que gerou a pesquisa sobre a identidade do carimbó e resultou no Dossiê Carimbó em 2014, sendo assim, não há investigação uma investigação profunda sobre o carimbó produzido em espaços urbanos, portanto, essa pesquisa se debruçou sobre a ausência de registro e sobre a existência de uma resignificação urbana do carimbó. Desta maneira, o foco dessa pesquisa foi reconhecer as matrizes que constituem as bases para a emergência do carimbó urbano, a partir de uma metodologia de observação participante conceituado pelo Malinowski (1975) e ancorada em convergência com a etnografia multi-situada do Marcus (1995), focando o caráter subjetivo dos sujeitos e objetos analisados, assim como uma análise da trajetória dos conjuntos de carimbó Caruana e Cobra Venenosa baseada em um recorte bibliográfico aportado nas pesquisas sobre carimbó de Salles (1969), Gabbay (2012) e Amaral (2004), além dos estudos culturais sobre os processos hibridização postulado por Canclini (2003) e diáspora cultural de Hall (1996) e, também, os estudos sobre os espaços urbanos feitos por Lefebvre (2006) e Harvey (2014) para demonstrar como esse movimento urbano do carimbó remodela a identidade da manifestação tradicional do carimbó, ao desenvolver novas formas de sociabilidade.

Palavras-chave: Carimbó; Urbano; Gênero; Caruana; Cobra Venenosa.

ABSTRACT

This research aims to demonstrate that the urban carimbó has emerged in recent years as a movement and also a lifestyle for the Stampers of the Metropolitan Region of Belém (RMB). In this way, the intention is to show why this type of cultural manifestation is configured as legitimate - despite the absence of its registration in the patrimonialization process carried out by the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) during the years 2008 to 2013 that generated the research on the identity of the carimbó and resulted in the Carimbó Dossier in 2014, therefore, there is no investigation a deep investigation on the carimbó produced in urban spaces, therefore, this research focused on the absence of registration and on the existence of an urban resignification of the carimbo. In this way, the focus of this research was to recognize the matrices that constitute the bases for the emergence of the urban carimbó, from a methodology of participant observation conceptualized by Malinowski (1975) and anchored in convergence with the multi-situated ethnography of Marcus (1995), focusing on the subjective character of the subjects and objects analyzed, as well as an analysis of the trajectory of the carimbó sets Caruana and Cobra Venenosa based on a bibliographic clipping provided in the research on carimbó by Salles (1969), Gabbay (2012) and Amaral (2004).), in addition to cultural studies on the hybridization processes postulated by Canclini (2003) and cultural diaspora by Hall (1996) and, also, studies on urban spaces made by Lefebvre (2006) and Harvey (2014) to demonstrate how this movement urban carimbó reshapes the identity of the traditional manifestation of carimbó, by developing new forms of sociality.

Keywords: Carimbó; Urban; Gender; Caruana; Cobra Venenosa.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tambor denominado de curimbó.....	25
Figura 2 – Maracas confeccionadas artesanalmente.....	28
Figura 3 – Confeção artesanal de um banjo.....	28
Figura 4 – Confeção artesanal de uma flauta.....	29
Figura 5 – Mestre Verequete	34
Figura 6 – Instrumentação utilizada por Mestre Verequete em show	35
Figura 7 – Pinduca	36
Figura 8 – Instrumentação utilizada por Pinduca em show	37
Figura 9 – Conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa	62
Figura 10 – Capa do álbum musical “Cobra Venenosa”, do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa	63
Figura 11 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa.....	64
Figura 12 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa.....	64
Figura 13 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa.....	65
Figura 14 – Conjunto de carimbó urbano Caruana.....	67
Figura 15 – Capa do álbum musical “Chave do interior”, do conjunto de carimbó urbano Caruana	68
Figura 16 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Caruana	69
Figura 17 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Caruana	70
Figura 18 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Caruana	71
Figura 19 – Curimbó de PVC produzido pelo Mestre Flavio Gama Dagama	74
Figura 20 – Banjo de capacete de moto produzido pelo Mestre Ney Lima	74

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Referências sobre a questão da célula rítmica.....	39
Tabela 2 – Referências sobre a questão da síntese harmônica	39
Tabela 3 – Referências sobre a questão da instrumentação	40
Tabela 4 – Atualização das referências de célula rítmica	75
Tabela 5 – Atualização das referências de síntese harmônica.....	76
Tabela 6 – Atualização das referências de instrumentação	76

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

RMB	Região Metropolitana de Belém
PPGCOM	Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia, Mestrado em ciências da Comunicação
UFPA	Universidade Federal do Pará
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ILC	Instituto de Letras e Comunicação
FACOM	Faculdade de Comunicação
Funtelpa	Fundação Paraense de Radiodifusão
FCP	Fundação Cultural do Pará
SNIC	Sistema Nacional de Informações Culturais
MinC	Ministério da Cultura
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 SOBRE O CARIMBÓ	25
3 QUESTIONAMENTOS SOBRE O PROCESSO DE NEGOCIAÇÃO CULTURAL DA PATRIMONIALIZAÇÃO DO CARIMBÓ	43
4 O CARIMBÓ URBANO: UM RETRATO SOBRE A PRODUÇÃO DOS CONJUNTOS CARUANA E COBRA VENENOSA NA REGIÃO METROPOLITANA DE BELÉM (RMB)	56
5 NOSSO PALCO É A RUA: REFLEXÕES SOBRE O CARIMBÓ URBANO E A PRÁTICA DO MANGUEIO COMO RECURSO DE SOCIABILIDADE PARA A AFIRMAÇÃO DO DIREITO A CIDADE	80
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

O meu interesse nessa temática do carimbó urbano começou antes de eu começar a fazer minha pesquisa no Programa de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA), formalmente em 2018, pois quando retornei de São Paulo neste ano, após um período fazendo uma especialização, voltei a trabalhar com produção cultural e executiva de músicos, bandas, conjuntos e artistas. Porém, nunca havia trabalhado diretamente produzindo algum projeto que tivesse implicação com alguma manifestação da cultura popular, como o carimbó, até o momento. Portanto, meu impulso e envolvimento com o tema precede a construção dessa pesquisa.

Antes de começar a tecer comentários e afirmações sobre a pesquisa, sinto que devo apontar um elemento que se tornou uma variável de risco para a pesquisa, pois, também, se tornou um elemento que trouxe danos para toda a humanidade no ano de 2020, que foi o surgimento da pandemia do novo coronavírus (Covid-19) no planeta, que mudou a forma que a interação humana acontecia, pois acelerou processos de trabalhos remotos via a internet, além dos cuidados com a saúde. E tudo isso mexeu com o jeito de pensar das pessoas, as suas emoções e os seus medos, além dos danos econômicos, ou seja, em outras palavras, toda a vida em sociedade foi afetada pela disseminação mundial deste vírus, causando surtos em todos os continentes do mundo ao se espalhar de pessoa para pessoa e colocar todos os países do planeta em alerta.

O surgimento da pandemia de Covid-19 obrigou a todos os cidadãos brasileiros a assumirem algumas práticas de proteção individual e coletiva, uma delas foi o isolamento social. Sendo assim, tal fato trouxe dificuldades de execução da pesquisa de campo, para todas as pesquisas científicas, realizadas entre 2019 e 2021 e, talvez, ainda irá afetar as que se iniciaram em 2022. Pois, a humanidade ainda não venceu o vírus, sendo assim, eu precisei assumir posturas em 2020 que me fizeram alterar a forma como lidava com a pesquisa quando entrei no PPGCOM-UFPA no ano de 2019.

Citar este problema mundial da pandemia de Covid-19 se faz necessário para elucidar o porquê de determinadas escolhas e caminhos, realizados durante essa pesquisa, como forma de demonstrar que a necessidade de mantermos a ciência existindo e funcionando, pois é única maneira que temos de encontrar soluções para as mudanças inerentes ao existir humano, em todos os seus âmbitos. Desta forma, precisei recuar da pesquisa de campo, em função do isolamento social, em proteção contra a expansão do vírus que eu assumi, mas isso não atrapalhou completamente a minha busca por entrevistas ou contato com

carimbozeiros ou o cenário do carimbó urbano da Região Metropolitana de Belém (RMB), pois algumas coisas eu consegui realizar de forma virtual e remota, por meio do uso de programas e softwares que simulam a interação com o outro, além do uso massivo do aparelho de celular para conversas e entrevistas.

Retomando a ilustração do trajeto de pesquisa escolhida nessa dissertação, recorro que nos meses entre o segundo trimestre de 2018 e o terceiro trimestre de 2019, em que produzi¹ o conjunto de carimbó urbano Caruana, eu pude me envolver com todo o cenário da manifestação produzida na Região Metropolitana de Belém (RMB) e conheci mestres de carimbó de Belém, Icoaraci e Ananindeua, carimbozeiros, batucadas, espaços culturais e casas de show como o Coisa de Negro, Apoená, Etnias do Dimmi, Vivência Percussiva da Marambaia e a Escolhinha de carimbó do Paracuri, assim como carimbozeiros e mestres de carimbó XXXX além das novas bandas de carimbo urbano que surgiram na primeira década do século XXI como o Laivate Penoso, Batucada Misteriosa, Falsos do Carimbó, Estrela do Norte e Cobra Venenosa, essa última foi escolhida como um dos objetos que, junto com o projeto com o qual trabalhei, serão observados e analisados no intuito de reconhecer na sua produção musical, cultural e artística os elementos que compõem o carimbó urbano.

No período supracitado, em que eu imergi na cena do carimbó urbano na Região Metropolitana de Belém, pude perceber que os conjuntos de carimbó que não compartilhavam, exclusivamente, das matrizes e signos do que é considerado carimbó tradicional ou pau-e-corda e, que no início do séc. XXI foi patrimonializado pelos instrumentos de salvaguarda do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2014 – que após a realização de um processo de pesquisa e registro sobre a identidade do carimbó no período entre 2008 e 2013, que resultou no Dossiê Carimbó em 2014, usado como base para inscrição no Livro de Registros e Formas de Expressão do Iphan – ao ler e analisar o documento ficou perceptível que o foco dos seus esforços é para registrar o carimbó pau-e-corda, produzido no interior do Estado do Pará como o carimbó que representa a tradição ou aquele que é considerado o carimbó pau-e-corda, deixando de lado, portanto, a produção do carimbó em espaços urbanos.

Aqui é importante citar a questão referente à cena artística e cultura de Belém, pois a

¹ No período citado, eu trabalhei realizando trabalho de produção cultural e executiva do conjunto de carimbó urbano Caruana fazendo serviços como criação de portfólio, agendamento de shows, inscrição em editais de políticas públicas, pré-produção de eventos, assessoria de comunicação e por último cedia minha casa para ser usada como estúdio de ensaio para os integrantes, ou seja, eu atuei como uma espécie de empresário, produtor e promotor do conjunto de carimbó urbano Caruana.

região metropolitana desta cidade será o plano de fundo da proposta de pesquisar e analisar a existência do carimbó urbano, desta forma é necessário dizer que Belém é capital do Estado do Pará e a segunda maior cidade Pan-Amazônica, uma metrópole que desde o século passado vive processos de hibridização cultural com signos do Caribe, da Europa e dos elementos ligados a africanidades dos escravos que viveram na região. Os fatos citados podem ser exemplificados na existência de ritmos como a guitarrada e a lambada que nasceram em território paraense a partir do fato de as linhas de rádio caribenhas tinha sinal no Pará, além de, também, ser um lugar que possui uma posição de vanguarda em relação ao teatro nacional por ser a primeira cidade brasileira a ter um teatro de rua em uma praça pública, além do magnífico Teatro da Paz.

Outros fatores culturais que corroboram para ilustrar a ebulição cultural que existe na cidade de Belém estão relacionados à expansão da culinária paraense que alcançou lugar de destaque internacionalmente, portanto, podemos perceber que Belém é uma cidade que se desenvolve entre diversos multiculturalismos que consolidam a tradição libertária do povo paraense influenciado pelo ideal da Cabanagem, principal manifestação popular paraense onde as classes sociais menos favorecidas assumiram o poder e este movimento ainda reside no imaginário da classe artística e cultural.

Após exemplificação do cenário artístico e cultural da cidade de Belém, podemos retomar a questão referente ao fato de que alguns carimbozeiros, mestres de carimbó e a nova geração de conjuntos de carimbó não serem considerados carimbó foi algo que mexeu comigo e me deixou incomodado, pois desde o primeiro semestre trabalhando com a Caruana nós participamos de programas da grade da Rádio Cultura da Fundação Paraense de Radiodifusão (Funtelpa), ocupamos praças e feiras, além de participar de festivais e eventos em espaços culturais e casas de show geralmente representativas no meio do carimbó em Belém e Icoaraci, portanto tive diversos debates com carimbozeiros e mestres sobre essa inquietação que eu sentia quando via conjuntos de carimbó urbano não sendo reconhecidos como carimbó pelas pessoas, haja vista as diferenciações que apresentava em comparação ao carimbó tradicional, pau-e-corda e patrimonializado.

Essa questão do não reconhecimento do carimbó urbano como um estilo ou gênero de carimbó me deixava confuso e curioso, pois os conjuntos de carimbó urbano produzem um material musical e cultural que dialoga com signos do carimbó tradicional ou pau-e-corda e que recebeu o título de Patrimônio Imaterial Brasileiro, costumeiramente produzido no interior do Estado e teve como expoente o Mestre Verequete, assim como, também, do carimbó estilizado e elétrico produzido pelo Pinduca dentro da indústria cultural no final do

século XX, além de assumirem posicionamentos em relação a composição das letras da canções que se distanciam de ambos os carimbós citados, haja vista o uso de temáticas que envolvem o feminismo, a violência, a política e a realidade da sociedade em que o carimbozeiros urbanos estão inseridos ao produzirem a experiência urbana do carimbó na Região Metropolitana de Belém (RMB).

Antes de avançar na exposição da análise da pesquisa é necessário pontuar o que é um patrimônio imaterial como forma de ilustrar melhor os conceitos que vemos destrinchando nesta tese, sendo assim, segundo o Iphan e a “Convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial” realizado em 2003, podemos afirmar que um patrimônio imaterial é quando uma manifestação cultural passa por um processo de registro e inventários referentes as suas práticas, representações, expressões, saberes, técnicas, narrativas, ferramentas e conhecimentos materiais e imateriais, ou seja, podem ser instrumentos, artefatos, objetos, espaços que estão conectados as comunidades e grupos sociais tradicionais e são reconhecidos pelo imaginário sócio-cultural de um povo.

Depois de meses imerso na manifestação urbana do carimbó eu senti que precisava me debruçar sobre a questão de o carimbó urbano não estar registrado como um gênero de carimbó dentro do Dossiê Carimbó (2014), pois várias dúvidas motivavam minha curiosidade em relação a esse tema, haja vista que a produção de carimbó em espaços urbanos carrega novos elementos que fazem parte das sociabilidades urbanas como as temáticas universais das letras que envolvem questões relevantes a qualquer cidade urbana e ocidental do planeta, além do contexto da estética musical que possui matrizes de células e sínteses rítmicas do carimbó tradicional e estilizado ou como observado em relação a confecção dos instrumentos ou formação instrumental como será explicitado durante esta tese, sendo assim, passei alguns anos refletindo sobre o porquê de colocarem de não ter feito o registro do carimbó urbano dentro do documento do Dossiê Carimbó (2014) que embasou o processo de patrimonialização do carimbó realizado pelo Iphan.

Nessa acepção, se faz relevante, traçar a historiografia do carimbó, passando pelo seu possível lugar de nascimento, a sua manutenção como manifestação cultural no interior do Estado do Pará, o período de inclusão na cadeia produtiva da indústria cultural até os tempos atuais, com a influência da globalização e da urbanidade tecnológica, além da recente patrimonialização.

É importante entender como funciona a realidade dos contextos urbanos dentro da Amazônia paraense, para melhor compreensão das contradições espaciais presentes no

cotidiano da RMB, onde o carimbó urbano está inserido, a partir dos conceitos de Lefebvre (2006) sobre a produção social dos espaços de urbanidade e como as manifestações culturais, no caso em questão o carimbó urbano, sobrevivem não somente no sentido material, mas, também, nas relações de poder projetadas na disputa pelo território simbólico.

Durante o trajeto desta investigação foi realizada uma divisão em capítulos que se interligam conforme a tese avança, começando por esta introdução sobre o que motivou a realização desta pesquisa, a medida de que no capítulo 2 esclareço questões sobre a manifestação do carimbó no Estado do Pará com a exposição de autores que já debruçaram sobre o tema, depois passo para o capítulo 3 com um olhar sobre os questionamentos referentes à negociação cultural realizada pelos instrumentos de salvaguarda no processo de patrimonialização. Enquanto no capítulo 4 eu trago um retrato sobre a produção e desenvolvimento da experiência urbana do carimbó dos conjuntos Caruana e Cobra Venenosa, além de observações sobre a cadeira produtiva e o uso da rua como palco através do recurso do manguei para capitalizar recursos financeiros que é praticado pelos conjuntos de carimbó urbano citados como objetos de estudo desta proposta de pesquisa e termino com considerações finais e relevantes sobre a análise sobre a existência do carimbó urbano como um gênero de carimbó.

Há uma transformação em andamento, incorporada na geração que emergiu no início do século XXI, dentro do carimbó urbano produzido na RMB e a partir do que eu vi estampado, perante os meus sentidos na vivência como apreciador da manifestação, mas principalmente, a experiência que estava tendo como produtor cultural e executivo de um conjunto como a Caruana, que eu observava de perto, no cerne da criação, o desenvolvimento de um novo formato de carimbó que eu denominei junto aos integrantes como, também, com outros carimbozeiros do cenário do carimbó urbano.

Desta forma, eu decidi imergir sobre a manifestação cultural do carimbó urbano, para compreender como acontece a equação de elementos e fios que convergem para a consolidação da ressignificação do carimbó dentro da RMB, sendo assim, eu tomei uma decisão que considero a melhor que eu podia ter tomado durante meu trajeto no mestrado. Escolhi, após entrar no PPGCOM-UFPA, refazer meus caminhos no cenário do carimbó urbano, porém não mais com a postura de público ou produtor cultural, mas sim de pesquisador e isto me permitiu fazer novas inferências e percepções, que talvez não tivesse tido se não carregasse a possibilidade de assumir um desses três personagens na minha relação de contato com o carimbó urbano.

Essa atitude de refazer meus passos mais de uma vez dentro do cenário do carimbó foi

uma forma de eu explorar ao máximo os conceitos da observação participante de Malinowski (1975) em convergência com a metodologia da etnografia multi-situada de Marcus (1995) e assim expandir meu olhar sobre o objeto de estudo analisado e assim ter visões de diversos ângulos sobre a manifestação do carimbó produzido em espaços urbanos dentro da Região Metropolitana de Belém (RMB) e poder traçar estratégias de análise crítica e comparativa entre o carimbó urbano e os outros gêneros de carimbó registrados pelo Iphan na produção do Dossiê Carimbó (2014).

Após debater sobre Amazônia, cultura popular e resistência cultural com meu orientador e com os demais docentes do PPGCOM, eu pude olhar para o material captado de diversos ângulos. Sendo assim, os dados sobre o conteúdo das letras, a estética sonora, o espetáculo, a formação dos instrumentos, a instrumentalização no palco, a capitalização e a discografia foram filtradas por mim, de muitas formas, para que eu pudesse entender o processo de criação da experimentação híbrida e urbana da manifestação cultural do carimbó.

Esse ato que comentei anteriormente, em refazer os passos que havia feito como um apreciador, consumidor e produtor de carimbó urbano, mas nesse outro momento como pesquisador, depois de entrar no mestrado, me permitiu lançar olhares multifacetados e intersubjetivos que me trouxeram questionamentos sobre como me portar no caminho etnográfico, durante a pesquisa, e assim poder ter a imersão que eu desejava, tanto no campo como no arcabouço teórico que escolhi.

Todos os momentos que assumi posturas diferentes para dialogar com a proposta da pesquisa ou com o cenário do carimbó urbano eu repetir as mesmas experiências de consumir discos, ao comprar e ouvir, participar de rodas de carimbó urbano, ir para shows dos conjuntos de carimbó urbano, tocar carimbó, a única coisa que não podia ser repetida era algumas ações referentes a atuação como produtor cultural e executivo da Caruana, pois somente nesse período que inscrevi os editais e quando participei ativamente dos processos de gravação em estúdio do primeiro disco deles, desta forma, salvo esses dois pontos abordados sobre o trabalho como produtor, posso afirmar que as outras experiências citadas dentro do cenário do carimbó urbano puderam ser replicadas a partir de cada um dos posicionamentos citados

Dentro da formação da identidade cultural do carimbó urbano há intercâmbios entre subjetividades e sociabilidades, que produzem aspectos de hibridismo entre culturas e espacialidades simbólicas no âmbito do espaço da estética, que atua na produção do carimbó urbano na RMB e todos esses apontamentos supracitados. Sobre as transformações que a

manifestação passou, é certo que contribuíram para a ressignificação do carimbó a partir da sua experiência urbana, haja vista que esse contato com os espaços urbanos gerou novos desdobramentos sociais, culturais e estéticos que precisam ser pautados, analisados e pontuados, dentro dos deslizamentos temporais e espaciais que a manifestação do carimbó atravessa e é atravessada.

A pesquisa demonstrou que a configuração atual do carimbó urbano propõe rupturas e uniões, que se comunicam entre si em relação à estética do carimbó tradicional ou pau e corda, que hoje em dia é visto como carimbó patrimonializado. Assim como, também do carimbó estilizado, pois tem conexões com essas fontes no processo de produção do carimbó dentro dos ambientes de urbanidade. Portanto, decidi desvendar essas práticas de produção e sociabilidade, utilizadas pelos carimbozeiros urbanos durante a pesquisa, como forma de poder afirmar que há elementos que criam aproximações como, também, diferenças entre carimbó urbano, tradicional e estilizado.

Sendo assim, a jornada de captação de informações, conceitos, elementos e entrevistas com os carimbozeiros urbanos sobre a manifestação do carimbó produzido em espaços urbanos me possibilitou responder a hipótese proposta nesta pesquisa sobre a afirmação da existência de um carimbó urbano através da análise das rupturas e uniões encontradas dentro da experiência urbana do carimbó, portanto esse movimento que demonstra que há encontros e desencontros entre os elementos do carimbó urbano com as matrizes de signos do carimbó tradicional ou pau-e-corda e o carimbó estilizado ou elétrico e que são naturais em função do contato com recursos tecnológicos, elementos de outras culturas ou pautas cosmopolitas como observado no carimbó urbano em relação a produção das letras, das células e síntese rítmicas da estética sonora, assim como, também, na confecção dos instrumentos e formação instrumental como será apresentado no decorrer desta tese.

A certeza de que o que eu via sendo produzido pelos conjuntos, bandas e carimbozeiros era um estilo de carimbó diferente, por ter nele nuances de elementos urbanos, me movia a correr atrás da pesquisa. Nesse momento, tomei a decisão de ir atrás de algumas pessoas que estavam à frente de projetos de carimbó já consolidados em Belém, Icoaraci e Ananindeua, para pedir permissão para realizar a pesquisa, pois eu tinha poucos anos de envolvimento com o cenário e considerava que havia outros antes de mim que tinham o direito de berço em realizar esse estudo científico, em função de terem uma vida dedicada ao carimbó, produzido na RMB, seja por fazerem parte de conjuntos ou participarem de rodas de carimbó urbano há muitos anos.

Entretanto, a vontade de eu mesmo fazer entrava em ebulição dentro de mim e após

conversas com esses atores sociais e culturais do carimbó, recebi a benção para que eu pudesse através da pesquisa demonstrar que o carimbó urbano é legítimo, pois, também, é carimbó segundo observei durante o trajeto da jornada realizada para essa pesquisa em que pude perceber que o carimbó produzido em espaços urbanos possui elementos e signos que geram aproximações e distanciamentos em relação os postulados pelos instrumentos de salvaguarda do Iphan no processo de patrimonização do carimbó tradicional ou pau-e-corda, haja vista que a hipótese de que a convegência entre a cultura urbana e o carimbó é inevitável a partir da relação entre as socialidades que os processos de urbanidade em uma cidade como Belém, capital do Estado do Pará.

É importante entender que o fato de o carimbó urbano estar inserido dentro das dinâmicas de usos e ruturas da cultura urbana não pode se sobrepor a questões relacionadas à estética da manifestação cultural do carimbó, afinal como percebido durante a pesquisa o carimbó urbano possui células e sínteses rítmicas que também estão inseridas no carimbó tradicional ou pau-e-corda e o carimbó estilizado ou elétrico, portanto, o carimbó urbano é carimbó assim como os outros carimbós do interior do Estado do Pará conceituados pelo Dossiê Carimbó (2014) e vai em direção ao já postulado pelo pesquisador Salles (1969) no século XX, referente à existência de gêneros de carimbó como o pastoril, o rural e o praieiro no interior do território paraense como será exposto no capítulo seguinte deste trajeto de pesquisa.

A metodologia aplicada na execução dessa proposta de pesquisa sobre o carimbó urbano, após já estar cursando o PPGCOM-UFPA, foi ancorada na pesquisa de observação participante do autor Malinowski (1975) em função da experiência que eu tinha com o tema escolhido e das possibilidades de diálogo direto e intensivo com os elementos e signos do carimbó produzido em espaços urbanos. Desta maneira, decide por optar pelos conceitos da antropologia interpretativa dentro de uma análise, a partir de uma etnografia multi-situada como métodos de verificação científica, focando no caráter subjetivo dos sujeitos e objetos analisados, no caso específico, como citado antes, os carimbozeiros dos conjuntos de carimbó Caruana e Cobra Venenosa e a sua produção musical.

A pesquisa bibliográfica teve como base o axioma de que a cultura é mutável, portanto, é complicado enquadrá-la numa estrutura teórica condicionante ou unilateral. Sendo assim, determinei o foco em campos teóricos que tivessem referente à questão sobre a negociação cultural, que as manifestações culturais são submetidas como base para que pudesse me auxiliar no reconhecimento da constante movimentação do tema da pesquisa, submetido à investigação científica, no caso específico o carimbó urbano.

Durante os anos de desenvolvimento desta pesquisa sobre carimbó urbano usei conceitos que envolvem o âmbito da cultura, comunicação, sociedade do espetáculo, globalização e resistência sociocultural, portanto usei os seguintes autores Canclini (1986), Ranciére (2010), Barbero (1995), Hall (2001) e Mignolo (2005), além, também, do material já publicado sobre carimbó dentro da cultura amazônica paraense por Salles (1969), Peniche (2006), Gabbay (2016), Figueiredo (2006), Amaral (2004) e pelo Dossiê Carimbó do Iphan (2014) este último citado, é a documentação que subsidiou o processo de transformação em Patrimônio Imaterial Brasileiro, que aconteceu com a manifestação cultural do carimbó no Estado do Pará.

Essas escolhas foram embasadas na necessidade de realizar uma pesquisa, mais aprofundada, sobre a relação entre o desdobramento estético e cultural do carimbó urbano dentro do imaginário amazônico paraense em que está inserida a manifestação estudada. Portanto, tecí uma teia de conexões entre os conceitos e os estudos de pesquisadores que vieram antes de mim sobre a manifestação cultural do carimbó, para que eu pudesse a cada passo dado, insight de ideias e análises concluídas, me aproximar da consolidação do carimbó urbano como estilo musical do carimbó e de vida para os carimbozeiros.

A proposta de compreender as múltiplas redes de relação do fazer cultural será realizada a partir da etnografia multi-situada de Marcus (1995), em convergência com o conceito antropológico de interpretação das culturas de Geertz (1978), para observar quais signos foram ressignificados através das mudanças resultantes do carimbó urbano, na esfera das práticas de produção utilizadas pelos carimbozeiros urbanos dentro da RMB e que se configuram como resistência cultural, em contraponto aos elementos que compõem o carimbó tradicional, pau-e-corda ou patrimonializado, assim como com o carimbó estilizado também.

Nem é a etnografia multilocalizada meramente um tipo diferente de comparação controlada, há muito uma parte da prática antropológica, como às vezes também foi entendida, embora represente um renascimento do estudo comparativo em antropologia. A comparação convencional controlada em antropologia é de fato multi-localizada, mas opera em um plano espacial linear, seja o contexto uma região, uma área de cultura mais ampla ou as comparações do sistema mundial são geradas para unidades conceituais homogeneamente concebidas (por exemplo, povos, comunidades, locais), e tais comparações geralmente são desenvolvidas a partir de períodos distintamente delimitados ou projetos separados de trabalho de campo. (MARCUS, 1995, p. 102, tradução nossa).

Vale comentar que o uso da etnografia multi-situada de Marcus (1995) funcionou como uma bússola, que apontava para as infinitas possibilidades de referências a serem usadas, para alcançar dados e informações, que em função da pandemia de Covid-19, eu

poderia não ter conseguido por causa das dificuldades que apareceram com este problema de nível mundial, além de ter me auxiliado na forma como me portei dentro da pesquisa de campo, ao me propor a fazer imersões que abarcaram diversas camadas e pontos de observação sobre o carimbó urbano, assim como, também, dos fenômenos de sociabilidade que compõem o estilo de vida dos carimbozeiros urbanos e a forma como se comunicam, por meio da manifestação resignificada do carimbó.

O objeto de estudo é, em última instância, móvel e multiplamente situado, de modo que qualquer etnografia de tal objeto terá uma dimensão comparativa que é integral a ele, na forma de justaposições de fenômenos que convencionalmente parecem ser (ou foram conceitualmente mantidos) "mundos separado." A comparação entra novamente no próprio ato de especificação etnográfica por um projeto de pesquisa de justaposições nas quais o global é colapsado e tornado parte integrante de situações locais paralelas e relacionadas, em vez de algo monolítico ou externo a elas. Este movimento em direção à comparação embutido na etnografia multi-sited estimula relatos de culturas compostas em uma paisagem para a qual ainda não há uma concepção teórica desenvolvida ou modelo descritivo. (MARCUS, 1995, p. 102, tradução nossa).

Cada registro utilizado como referência, porém alcançado de forma indireta e não com o registro pessoal como, por exemplo: uma entrevista do Mestre Verequete para um programa da TV Cultura, apresentado pelo jornalista Marcelo Tas, pode ser utilizada como referência bibliográfica na construção do banco de artigos, pesquisas, teses, matérias, reportagens, filmes, entrevistas, discos, livros ou outros formatos, pois é a única forma de acessar o pensamento do Mestre Verequete, haja vista o seu falecimento no ano de 2009 que não poderia faltar no staff de personagens que compõem o carimbó produzido na Região Metropolitana de Belém (RMB).

Outro fato que o uso do conceito de etnografia multi-situada me propôs foi à construção de ângulos e contexto de assimilação e interpretação das informações coletadas durante a pesquisa de campo tanto presencial, quanto virtual, após o surgimento da pandemia de Covid-19, pois eu pude realizar imersões a partir das três posturas que assumi durante este estudo, que foi a de pesquisador, produtor cultural e consumidor de cultura popular. Esse fato me fez cavar e tecer construções analíticas juntas aos dados que obtive que me mostraram que uma pesquisa que tem uma manifestação da cultura popular assume diversas faces, assim como modifica diversas vezes o nosso olhar, pois o processo de mudança é constante em função da ação do tempo e da transformação da sociedade.

As propostas de coleta de dados, tanto no que tange a pesquisa de campo quanto bibliográfica, tiveram como questões pertinentes a busca por elementos que compunham as práticas de produção a partir das entrevistas, consumo de eventos e produtos culturais dos

conjuntos de carimbó e carimbozeiros da região metropolitana de Belém, como citado anteriormente. Assim como, também, tais como o ato de manguear e ocupar espaços públicos para poder encontrar um diálogo que alcance o fluxo de convergência entre a análise interpretativa de signos culturais e de elementos de sociabilidade, presente no carimbó urbano durante a pesquisa, ou seja, não posso escolher pesquisar a manifestação cultural do carimbó urbano sem estudar o ambiente ou o espaço onde ela surgiu e está inserida, no caso específico, os espaços urbanos da Região Metropolitana de Belém.

Desta maneira, pude traçar justaposições e conjunções que permitiram que eu pudesse estabelecer linhas de conexão e associação entre os símbolos e signos encontrados, neste momento vale ressaltar a ajuda que o conceito da antropologia interpretativa de Geertz (1978) teve para o meu olhar como pesquisador, pois funcionou como um leme de barco que ajuda a piloto a se mover com a embarcação na correnteza do rio, haja vista que me guiou no reconhecimento da cultura como condição plural da atividade humana. Sendo assim, consegui tecer compreensões sobre o que pode ser inferido sobre os relatos etnográficos e os dados coletados, sobre a estrutura social e cultural do desdobramento do carimbó urbano e assim olhar como essas dimensões simbólicas da ação social, cultural e estética dessa manifestação cultural acontecem na maior região urbana do Estado do Pará.

Tal visão de como a teoria funciona numa ciência interpretativa sugere que a diferença, relativa em qualquer caso, que surge nas ciências experimentais ou observacionais entre "descrição" e "explicação" aqui aparece como sendo, de forma ainda mais relativa, entre "inscrição" ("descrição densa") e "especificação" ("diagnose") — entre anotar o significado que as ações sociais particulares têm para os atores cujas ações elas são e afirmar, tão explicitamente quanto nos for possível, o que o conhecimento assim atingido demonstra sobre a sociedade na qual é encontrado e, além disso, sobre a vida social como tal. Nossa dupla tarefa é descobrir as estruturas conceptuais que informam os atos dos nossos sujeitos, o "dito" no discurso social, e construir um sistema de análise em cujos termos o que é genérico a essas estruturas, o que pertence a elas porque são o que são e se destacam contra outros determinantes do comportamento humano. (GEERTZ, 1978, p. 19).

Ter optado por uma etnografia multi-situada, unida a uma antropologia interpretativa, colocou a minha investigação num contexto de imersão sobre o que há de registro sobre o carimbó, tanto no meio acadêmico como em produtos culturais da indústria cultural, como lançamentos dos conjuntos de carimbó urbano, assim como, também, os rituais aqui exemplificados pelos shows, batucadas e festivais como subsídios que compõem as sociabilidades presentes na produção do carimbó urbano, desta forma me cedendo diversos caminhos para captar informações, relatos, experiências, anotações, conversas, audições e outros elementos que pudessem ser interpretados como material de pesquisa sobre o carimbó

urbano e que fossem suficiente para uma análise comparativa dos dados observados, que seja ao mesmo tempo qualitativa e intersubjetiva, sobre o contexto das práticas produtivas do carimbó urbano como estilo musical e manifestação cultural, tal como o carimbó tradicional ou pau-e-corda ou patrimonializado.

Para alcançar um olhar sobre a gênese da proposta de pesquisa, foi realizado um planejamento de entrevistas coletivas e individuais orientadas pelos conceitos teóricos escolhidos e com o intuito de alcançar, por meio da oralidade dos relatos e discursos dos agentes culturais produtores de carimbó urbano, o fluxo de signos que envolvem a manifestação cultural e os seus intercâmbios sociais, para assim poder se aproximar das distintas particularidades estéticas, culturais, sociais e comunicacionais que foram estimuladas pelo desdobramento urbano do carimbó.

Nessas entrevistas em convergência com as pesquisas de Gabbay (2012), Amaral (2004) e Salles (1969) pude perceber que a existência do carimbó urbano remonta um diálogo, também, com a indústria cultural, quando descobro a existência dos discos de Mestre Verequete e do Pinduca, ambos são referências do carimbó produzido na cidade de Belém, capital do Estado do Pará e ao me debruçar ouvindo os trabalhos musicais de carimbó que foram prensados em LP e vendidos em todo território brasileiro ficou claro pra mim que o carimbó gravado nesses produtos culturais e disseminados pelo Brasil por meio do mercado fonográfico demonstrou que o carimbó urbano já vem sendo desenvolvido desde a década de 70 por estes carimbozeiros.

Aqui é importante citar a questão de como o carimbó urbano se posiciona em relação à indústria cultural que segundo Adorno (1971) postula sobre o conceito um olhar crítico referente a questão da homogeneização da produção artística e cultural, sendo assim o autor coloca a indústria cultural como recurso de controle utilizado pelas classes dominantes, portanto é necessário compreender como o cenário do carimbó urbano dialoga com a indústria cultural, seja no movimento de incorporação ou de negação da produção do carimbó urbano dentro do mercado fonográfico e assim visualizar de que forma acontece.

Pelo prisma do veículo de comunicação de massa, a tarefa que se coloca seria encontrar conteúdos e produzir programas apropriados em seu conteúdo para este veículo, e não impostos a partir de seu exterior. Esta talvez seja a grande contribuição de nosso debate. (ADORNO, 1995, p. 95).

Conforme a análise feita dentro desta pesquisa e que será exposta no decorrer desta tese em relação ao fato de que a cadeia produtiva dos carimbozeiros urbanos e dos grupos de

carimbó urbano tem um movimento de apropriação dos espaços públicos como ruas e praças, entretanto, eles também dialogam com as novas tecnologias da indústria cultural, principalmente, no que tange o âmbito do mercado musical no ambiente digital, porque os conjuntos de carimbó urbano Caruana e o Cobra Venenosa colocaram seus discos nas plataformas de streaming de música como Spotify e Deezer, sem ter produzido uma versão física com as músicas prensadas, seja em CD ou LP.

Os fatos citados anteriormente demonstram que há novas configurações em relação a como o carimbó se relaciona com a indústria cultural, afinal não é mais um jogo de dependência, haja vista que para manifestação cultural do carimbó urbano o mercado não mais dita as regras de como de ser feita a produção, divulgação e lançamento de seus trabalhos musicais, afinal mesmo que, segundo a indústria cultural torne tudo uma forma de negócio para fins comerciais para exploração dos bens materiais e imateriais de uma manifestação cultural, podemos observar durante a pesquisa que o carimbó urbano dialoga sem depender do mercado fonográfico para existir, a julgar pelo fato de a experiência urbana do carimbó é um estilo de vida antes de ser um gênero musical do carimbó.

Assim como temos os trabalhos de Mestre Verequete e de Pinduca na Região Metropolitana de Belém (RMB), também, encontramos a existência de outros conjuntos de carimbó e carimbozeiros urbanos produzindo carimbó de uma forma diferente do carimbó tradicional ou pau-e-corda, estimulados pelo seu diálogo com o cotidiano sociocultural da cidade de Belém e os principais que produziram uma experiência urbana do carimbó são os conjuntos de carimó urbano Africanos de Icoaraci, Grupo Parafolclórico, Mestre Lourival Igarapé, Mestra Nazaré Pereira, Grupo Sancari, Mestre Cupijó, Mestre Lucindo, Conjunto Uirapuru, Os Muiraquitãs, Os Brasas da Marambaia, O Grupo da Pesada e outros. Outro componente interessante, segundo Costa (2008), para juntar a esse breve quadro histórico da existência de um carimbó produzido em espaços urbanos é a existência dos festivais como “Festival de Carimbó” realizado no Bosque Municipal Rodrigues Alves em Belém, assim como as batucadas da Feira do Açaí e da Praça da República que existem a mais de 50 anos no espaço.

Um fato importante para ser citado é que os mestres de carimbó, carimbozeiros e conjuntos de carimbó citados anteriormente que realizaram uma experiência urbana do carimbó seja por produzir dentro do espaço urbano de uma cidade, participar da indústria cultura ou do mercado fonográfico, além de ressignificar algum elemento ou signo do carimbó pau-e-corda, matriz tradicional da manifestação cultura, não deixaram de figurar no imaginário, nas pesquisas científicas e acadêmicas ou nas mídias do Estado do Pará como

carimbozeiros ou conjuntos que produzem carimbó, achei necessário pontuar essa questão para subsidiar a hipótese que proponho nessa pesquisa referente a questão de incluir o carimbó urbano como um gênero de carimbó vinculado as matrizes do carimbó tradicional ou pau-e-corda, assim como, também, do carimbó estilizado ou elétrico.

Após comentários introdutórios de como nasceu à proposta dessa pesquisa, defino que toda a mobilização feita em função dela é com o intuito de demonstrar a hipótese de que o carimbó urbano, produzido dentro de espaços de urbanidade, evidencia que há novas sociabilidades, cujas quais configuram novos processos culturais que iluminam percepções entre os elementos da manifestação patrimonializada, pau e corda ou tradicional do carimbó, em convergência com o carimbó estilizado. Se pensarmos sobre como nasceu essa ressignificação urbana do carimbó, em união com práticas de produção integradas ao ativismo sociopolítico, pois mesmo que esses tipos de carimbó citados sejam tidos como fazeres diferentes objetivam a mesma ideia de manutenção da manifestação cultural do carimbó como identidade cultural paraense e que implica saberes e modos de fazer específicos e organizados em estilo de vida, cadeia produtiva independente e vinculada ao caráter participativo da cultura popular.

A intenção, portanto, é visualizar como aconteceu essa articulação entre as identidades culturais, entre a dicotomia tradicional ou pau e corda, assim como, também, da estilizada, em relação à contraposição interior do estado e espaços urbanos da RMB, para desenvolver a competência indispensável, para tecer afirmações sobre determinado elemento observado na manifestação cultural do carimbó urbano, que recebe atravessamentos estéticos, culturais, sociais, tal como, também, expõe, visibiliza, viabiliza e expressa novos signos.

Dessa forma, o objetivo é registrar e mapear tudo que for referente à manifestação cultural do carimbó urbano produzido na RMB, pois é urgente a percepção de que os elementos mobilizados demonstram diferenciações e similaridades em relação ao carimbó tradicional ou pau-e-corda como, também, do estilizado e que, portanto, precisam ser compreendidas perante a visão predominante da patrimonialização do carimbó nos anos 10 do século XXI, pois ela é excludente se pensarmos que existem outras formas e maneiras de fazer e viver carimbó, no Estado do Pará, e dialogar com a tradição, pois os conceitos de moderno ou tradicional, para delimitar o carimbó da indústria cultural e o carimbó pau e corda respectivamente, criam territórios que restringem a noção de experimentação social, cultural e artística que existe dentro do contexto do carimbó urbano.

Essa pesquisa ainda objetiva criar apontamentos que possam orientar discursos analíticos, etnográficos e comunicacionais sobre a afirmação de uma estética urbana híbrida

do carimbó urbano, a partir de uma análise de como esse carimbó feito na Região Metropolitana de Belém (RMB), se transformou em um estilo musical e de vida e, também, como manifestação cultural para, desta forma, expandir as pesquisas sobre a produção de carimbó e ampliar os estudos culturais, referentes aos fenômenos de sociabilidade presentes nesta manifestação cultural característica da cultura paraense, a partir de seus desdobramentos estéticos dentro do espaço urbano.

2 SOBRE O CARIMBÓ

Para começar a jornada da pesquisa, decidi definir apontamentos sobre a historiografia do carimbó, pois se faz necessário fazer algumas marcações sobre o seu surgimento no território do Estado do Pará, os tipos de carimbó registrados por pesquisadores no passado, assim como, também, até a sua consolidação como gênero musical símbolo da identidade cultural paraense no século XXI, a partir do processo de patrimonialização.

O vocábulo carimbó, segundo o Dossiê Carimbó (2014), é uma herança da língua Tupi *korimbó*, que é a junção dos prefixos *curi* (pau oco) e *m'bo* (furado) que origina a expressão “pau que produz som” e é, também, o nome dado ao tambor é *curimbó*, olhar a figura 1, utilizado para batucar o ritmo do carimbó e que, posteriormente, veio a ser o termo associado à manifestação cultural. Entretanto, segundo as pesquisas Salles e Salles (1969) e Gabbay (2012), definir um lugar de partida para o nascimento do carimbó suscita debates que invocam questões referentes aos processos de miscigenação, que aconteceram na cultura do Estado do Pará.

Figura 1 – Tambor denominado de curimbó.



Fonte: Dossiê Iphan Carimbó (2014, p. 41).

Remontar os signos que formaram a identidade amazônico-paraense é encontrar elementos de miscigenação e hibridização cultural, por meio da influência de povos indígenas, negros e europeu-ibéricos de Portugal, na construção da identidade sociocultural do Estado do Pará, como indica Salles (1969, p. 27): “dentro da Amazônia nada é, essencialmente, indígena, africano ou europeu”.

Ação instrumental. Desta maneira, alguns estudos apontam para a influência indígena observada na dança em formato de roda e em alguns instrumentos de percussão como as maracas. No batuque (síncopes, antífonias e polirritmias), na aceleração do ritmo e no “molejo” da dança estaria a contribuição do negro. E, por fim, na dança em pares ou mesmo individualmente com gestos, palmas e estalar de dedos, além dos padrões melódicos, estaria a influência ibérica. Nesta figuração, passou a ser comum a associação do carimbó aos emblemas e ícones identitários de promoção cultural emanados discursivamente por seus defensores e praticantes. (DOSSIÊ IPHAN CARIMBÓ, 2014, p. 13).

Seguindo no trajeto sobre o que é o carimbó e onde surgiu, podemos analisar por meio das afirmações do inventário realizado pelo Dossiê Iphan Carimbó (2014), que um dos logradouros e povos preponderantes para o surgimento da manifestação cultural é a cidade de Marapanim, no litoral do Estado, a partir do povo indígena Tupinambá, porém é interessante observar como aponta Peniche (2006) e Gabbay (2012) que há, também, documentos que apontam o carimbó como um invento de negros e escravos, que ocupavam o território paraense no século XVII, haja vista que o uso de tronco escavado para manifestação cultural ser algo presente, também, na cultura africana, portanto, é necessário pontuar ambas as interferências de elementos das culturas indígenas e africanas dentro da manifestação do carimbó, sem lançar preferência ou mais importância para uma ou outra no debate sobre a gênese do carimbó tradicional ou pau-e-corda. Além dessas matrizes, ainda temos a interferência do europeu na figura dos povos da península ibérica, especificamente, os portugueses no que tange questões relacionadas ao banjo e a dança.

É preciso entender o estímulo que a diáspora cultural, influenciada pelos processos de mestiçagem e hibridização, ofereceu aos povos da Amazônia. A partir das características híbridas, encontradas na manifestação cultural do carimbó desde a sua origem e construção. Portanto, segundo Hall (1996, p. 73), é preciso observar a identidade como uma produção que nunca se finaliza, afinal ela deve ser percebida como um processo estabelecido internamente e não de forma externa a sua apresentação.

Desta forma, se fez necessário evocar os estudos de Hall (2003), para refletir sobre as identidades culturais como pontos de identificação móveis e que oferecem não uma ideia de essência, mas sim de posicionamento mutável, portanto, uma interpretação diaspórica da cultura pode ser compreendida através de um olhar crítico sobre os processos de alteração dos modelos culturais tradicionais, no caso específico desta pesquisa, por meio das transformações dos paradigmas existentes nos modos de fazer da produção cultural do carimbó no meio urbano.

A alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de pertencimento cultural, mas abarcar os processos mais amplos o jogo da semelhança e da diferença que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da diáspora, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna. (HALL, 2003, p. 47).

Definir somente uma etnia como a detentora da certidão de nascimento do carimbó é algo perigoso, tendo em conta como citado anteriormente, que a cultura popular se constrói a partir de fios invisíveis e mutáveis que colocam elementos de culturas distintas em contato e influência mútua, portanto, para não cometer nem uma análise racista e racializada sobre a questão do surgimento do carimbó, irei manter minha análise como fruto do acasalamento entre as culturas negro e indígena dentro do Estado do Pará, no seu diálogo de resistência frente à colonização do território amazônico paraense pelos europeus-ibéricos, no caso específico, os portugueses.

Olhar para o carimbó pau-e-corda como tradição musical implica considerar que a manifestação possui organização orquestral de sonoridade vibrante e característica e, necessariamente, percussiva e sincopada no âmbito do ritmo com execução sonora fraseada e frenética, feitas pelos instrumentos de percussão (curimbó, pandeiro, onça e maracá) e de sopro (saxofone, flauta e clarinete), em convergência com a sustentação harmônica feita pelas cordas (banjo) que, também, tem função percussiva, sendo assim, foi necessário observar de que forma é feita a confecção desses instrumentos e como se configuram os seus usos no contexto do carimbó urbano para assim compreender de que forma acontece o diálogo da experiência urbana do carimbó com esses elementos do carimbó tradicional ou pau-e-corda.

Geralmente, são utilizados dois ou três carimbós (também conhecidos como curimbós, são tambores feitos do tronco de árvores ocadas, tendo uma de suas extremidades coberta por couro de boi, veado ou outro animal), um par de maracas, milheiro (instrumento de zinco, com som agudo similar ao da maraca), a onça (instrumento semelhante à cuíca, que produz um som grave), um pandeiro, um banjo e um instrumento de sopro (podendo ser flauta, clarinete ou saxofone). A disposição dos músicos é feita a partir da centralidade dos carimbós. Os “batedores” sentam sobre os instrumentos, executando-os com as duas mãos. (DOSSIÊ IPHAN CARIMBÓ, 2014, p. 24).

Sobre os instrumentos utilizados pelos conjuntos de carimbó tradicional, pau-e-corda ou patrimonializado, é preciso pontuar a questão da sua confecção artesanal, conforme observado por Vicente Salles (1959), Gabbay (2012) e Dossiê Carimbó (2014), como nos seguintes exemplos: como os tambores onça e os curimbós criados a partir de tronco de árvore escavada, o banjo, em geral feito artesanalmente utilizando-se madeiras da região, pandeiros fabricados industrialmente, mas ressignificados, cordas artesanais ou de linhas de nylon para pesca, as maracas

confeccionadas com cabaças contendo sementes e os instrumentos de sopro como saxofone e clarinete, normalmente, de metal ou de madeira como na flauta como pode ser percebido nas figuras 2, 3 e 4 respectivamente.

Figura 2 – Maracas confeccionadas artesanalmente.



Fonte: Dossiê Iphan Carimbó (2014, p. 41).

Figura 3 – Confeção artesanal de um banjo.



Fonte: Dossiê Iphan Carimbó (2014, p. 41).

Figura 4 – Confeção artesanal de uma flauta.



Fonte: Dossiê Iphan Carimbó (2014, p. 43).

Em relação à questão das composições das músicas e canções de carimbó, é possível dizer que como regra fazem referência a signos do cotidiano do trabalho de pescadores e, também, agricultores, o romantismo caboclo e a realidade da população de municípios do Estado do Pará, tradicionalmente são letras curtas e com células rítmicas sequenciadas com repetições de refrões, composta com uma métrica antifônica na síntese rítmica, conhecida como “chamado” e “resposta”, tendo a regência do carimbozeiro líder, cantor ou puxador que realiza improvisos curtos e abre para que o restante do conjunto cante um coro fixo em resposta ao que foi cantado, trazendo, portanto, independentemente do tamanho da composição, uma estrutura cíclica e que prioriza o improviso.

Neste momento, é necessário pontuar que essa estrutura citada anteriormente, referente a métrica antifônica, ou seja o processo estético de “chamado” e “resposta” são estruturas que se encontram em diversos gêneros de origem sulameríndia que fazem uso dessa síntese rítmica ou até mesmos dos instrumento como marácas, flautas e tambores, haja vista o candomblé, a cumbia, o maracatu, o samba, o bolero, a habanera, a chacarera, a cueca, a zamba, o chamamé e outros que tem conexões com as mesmas matrizes estéticas e culturais advindas dos processos de hibridização entre culturas distintas que colocaram em contato diversos elementos e signos culturais.

O trânsito de múltiplas estéticas musicais no território da América do Sul é mais antigo que o processo de colonização do continente, desta forma, a intenção não é olhar para a música sulameríndia pré-colonial como inerte, parada no espaço e no tempo da América pré-colombiana, haja vista que os povos que habitavam essa região possuem processos complexos de intercâmbio cultural.

A multiplicidade e pluralidade de atrelamentos, vínculos e trocas entre as culturas sulameríndias pré-colombianas demonstra que os processos de hibridismos que vieram a acontecer entre brancos, negros e indígenas após a colonização não impediram o intercâmbio polifônico entre os gêneros musicais que habitam o território da América do Sul, portanto, é necessário pontuar estas questões em relação os primeiros intercâmbios musicais dentro do território sulameríndio para podermos compreender como se configuraram esse fazer musical nos séculos seguintes, pós-colonização.

É importante compreender que os processos históricos de produção das manifestações culturais não podem estar desconectados do seu trajeto temporal e espacial para, desta maneira, podermos desenvolver um pensamento crítico no desenvolvimento de análises científicas sobre as manifestações culturais que atravessaram processos de ressignificação do seu fazer cultural, mas ainda mantém matrizes tradicionais, como foi percebido durante a construção desta tese em relação à produção do carimbó urbano.

Dando prosseguimento a jornada realizada nesta pesquisa, se faz necessário comentar sobre a questão da dança e da vestimenta no carimbó pau-e-corda, tradicional ou patrimonializado será citada na pesquisa como forma de oferecer ao leitor mais elementos que configuram o carimbó e para ilustrar como é a recepção da manifestação cultural no quesito em relação à forma como é consumido em festas e rituais religiosos. Sendo assim, podemos afirmar que a dança possui elementos peculiares nas diferentes localidades em que está inserida, porém é possível afirmar que a regra marcante é a sua característica, é o seu contexto como dança de roda, estimulada pelas marcações dos tambores curimbó que pode ser dançada individualmente ou em casal, porém sem contato físico, e sobre a questão do vestuário, normalmente, as mulheres usam saias rodadas compridas estampadas e blusas brancas de renda, enquanto os homens utilizam calça e camisa estampada amarradas na cintura, porém, em algumas localidades é regra o uso de gravata e paletó como na Festa de São Benedito no interior do Estado do Pará.

Dançado em pares (sem contato físico) ou individualmente, os gestos dos dançarinos (com o corpo curvado para frente) remetem ao cortejo que conduz a dançarina, ambos seguindo com passos “miúdos” perfazendo discretos saltos. Neste aspecto, o cortejo e o “jogo da conquista”, mas também outros gestos podem ser visualizados em danças que buscam reproduzir os movimentos de animais da fauna. (DOSSIÊ IPHAN CARIMBÓ, 2014, p. 15).

Desta forma, a partir do exposto até o momento, segundo o Dossiê Carimbó (2014) do Iphan sobre o carimbó e, também, por Gabbay (2012), podemos pontuar que o recorrente uso do carimbó, em todos os grupos e conjuntos identificados durante o levantamento de dados

que gerou a patrimonialização, incluindo as diferentes localidades interioranas no Pará, é notório o papel dos tambores chamados curimbó, que seriam, mais do que uma condição indispensável para a prática do carimbó, um código fundamental responsável pelo elo entre sujeito e objeto e entre passado e presente.

De todo modo, os tambores pesados ocupam-se dos sons graves enquanto as maracas contrapõem os agudos; donde nossa provável suposição: eis o DNA do carimbó, o diálogo sincopado entre grave e agudo, entre tambor e maraca, entre negro e o índio. (GABBAY, 2012, p. 47).

Podemos dizer que historicamente o carimbó se apresenta como uma manifestação da cultura popular, que abarca uma gama de práticas sociais e festivas, mas também religiosas, que foram incorporadas pelas comunidades ribeirinhas, ligadas as comemorações de entrudo, uma celebração antiga que era realizada nos primeiros dias antes da Quaresma e que, posteriormente foi substituída pelo Carnaval como prática, sobretudo na região denominada como Salgado Paraense no interior do Estado.

Nesse ponto supracitado, em relação à pesquisa do Iphan, sinto que se faz necessário pontuar a ausência de um olhar aprofundado sobre a manifestação do carimbó em espaço urbano, colocando como se não houvesse essa produção na capital Belém, ou nos municípios adjacentes e que compõem a Região Metropolitana de Belém (RMB), mesmo que haja citações sobre o a trajetória de Pinduca ou Mestre Verequete, porém somente pensando a questão dentro da indústria cultural, sem o olhar sobre o elemento urbano que age como variável transformadora do fazer carimbó em espaço urbano, mas isso é um ponto a ser destrinchado melhor mais a frente na dissertação, mas vale lembrar a questão em relação ao conteúdo da pesquisa utilizada como base para a patrimonialização do carimbó.

No ano de 2019, enquanto eu era produtor cultural e executivo do conjunto Caruana, me deparei com a questão de que há mais de um tipo de carimbó e uma forma dele ser feito, isso me instigou a olhar para a manifestação cultural de outra forma, além de ter nascido à vontade em mim em pesquisar esses outros formatos de carimbó, foi quando conheci o trabalho de Salles (1959) e através dele diversos autores contemporâneos como, também, as teses de Gabbay (2012) e Amaral (2004), além de ter mergulhado na discografia de Mestre Verequete e Mestre Cupijó que eu conhecia pouco, fora os discos e músicas do Pinduca, porém ao me inserir na pesquisa, também, conheci conjuntos de carimbó não inseridos no imaginário paraense ou na linha do tempo da indústria cultural, mas que tem sua relevância tais como grupo Sereias do Mar, Mestre Lucindo, Filhos do Mangue e outros de diversos municípios do interior do Estado do Pará como Maparanim, Santarém, Cametá e Algodal.

Segundo o documento do Dossiê Carimbó (2014) e as pesquisas de Salles e Salles (1969), é possível afirmar que há segmentações de produção do carimbó que são demográficas, ele fala sobre a existência do carimbó pastoril, alusão à produção de carimbozeiros da Ilha do Marajó², a presença do carimbó rural, referente ao que é produzido na região do Baixo Amazonas³ e por último o carimbó praieiro do município de Marapanim e da ilha de Maiandeuca na faixa litorânea da Zona do Salgado.⁴

Nesse contexto, é importante ressaltar e pontuar que as segmentações demográficas expostas pelas pesquisas realizadas em ambos os séculos XX e XXI, Salles e Salles (1969) e Dossiê Carimbó (2014) feito pelo Iphan, respectivamente, tratam de formas de fazer carimbó que sofreram alterações a partir do contato com as cidades do interior do Estado do Pará, ou seja os ambientes rurais ressignificaram elementos da matriz tradicional do carimbó, porém apesar de alguns distanciamentos produzidos por essas ressignificações, também, foram mantidas matrizes da tradição do carimbó, seja no âmbito da estética sonora, por meio das células e sínteses rítmicas e harmônicas ou na instrumentação ou na composições das canções.

Podemos afirmar que as segmentações demográficas do carimbó registradas no processo de patrimonialização nos possibilita dizer que o carimbó produzido nos espaços urbanos da Região Metropolitana de Belém como exposto no decorrer dessa pesquisa, pois o carimbó urbano, também, se configura como um gênero de carimbó a partir da análise dos seus elementos em convergência com a percepção e análise sobre a forma como se configurou o registro do carimbó como Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Os carimbós rural, praieiro e pastoril são estilos de carimbó pautados nos elementos do pau-e-corda, tradicional ou patrimonializado, pois a forma como a sua produção acontece utiliza signos da tradição do carimbó na execução, no modo de confecção dos instrumentos, na dança, na indumentária e na composição das letras, por causa disso estão incluídos e foram observados de forma profunda no levantamento de dados referente ao Dossiê Carimbó (2014), pois fazem a manutenção da tradição do carimbó tradicional e pau-e-corda que veio a se transformar em patrimônio imaterial no interior do Estado do Pará.

² A Ilha de Marajó é uma ilha costeira do tipo fluviomarítima situada na Área de Proteção Ambiental do arquipélago do Marajó, no estado do Pará.

³ A Mesorregião do Baixo Amazonas é composta por diversos municípios que fomentam a economia do Estado do Pará e entre eles estão 13 cidades que compõem o território do Baixo Amazonas: Alenquer, Almeirim, Belterra, Curuá, Mojuí dos Campos, Faro, Juruti, Monte Alegre, Óbidos, Oriximiná, Prainha, Santarém e Terra Santa.

⁴ Região que abarca os municípios Mãe Grande de Curuçá, São João da Ponta, Caeté-Taperaçu, Tracuateua, Arai Peroba, Gurupi-Piriá, Chocoaré-Mato Grosso e Soure.

Para responder a hipótese sobre a questão referente se o carimbó urbano é ou não carimbó vale ressaltar, novamente, que podemos perceber através do Dossiê Carimbó (2014) realizado pelo Iphan abre a possibilidade de incluirmos o carimbó urbano junto ao quadro de gêneros de carimbó registrados e aceitos como parte integrante do movimento da manifestação cultural no Estado do Pará, pois através da pesquisa realizada pude notar semelhanças e divergências com elementos e signos que compõem o carimbó praieiro, pastoral e rural que são gêneros que nasceram da produção de carimbó tradicional ou pau-e-corda no interior paraense, além de, também, do carimbó estilizado ou elétrico produzido na cidade de Belém e incorporado pela indústria cultural e o mercado fonográfico como exposto no transcorrer desta tese.

Dessa forma, percebe-se que a configuração do que é ou não é carimbó passa por mais de um elemento, portanto, pensar que o uso do tambor curimbó ser a variante determinante para a afirmação da manifestação cultural do carimbó não está correto, pois o que é o carimbó atravessa, também, outros contextos além da instrumentação, como a questão das células rítmicas e sínteses harmônicas que gera uma forma padrão de se fazer carimbó que apesar das ressignificações do carimbó pastoral, rural, praieiro e urbano terem alterado o seu modo produzir carimbó em alguns aspectos, ainda mantém outros padrões no que tange a questão sonora e é essa afinidade rítmica que marca o que é ou não carimbó segundo percebido durante a análise do documento do Dossiê Carimbó (2014) em convegnência com os estudos de Salles e Salles (1969) e Amaral (2003) realizados nesta pesquisa e será exposto a seguir na atualização das tabelas sobre a estética musical do carimbó.

Continuando a abordagem sobre esta pesquisa, podemos invocar o pensamento de Gabbay (2012) referent a questão de que a história do carimbó no Pará passa por duas fases/momentos distitos, que seria o período em que era produzido e consumido por setores populares, interioranos ou suburbanos com o acesso restrito a apenas folcloristas, intelectuais e pesquisadores, que observavam a manifestação musical/cultural como folclore local e o outro é a fase de sua urbanização e assimilação pela indústria cultural regional, o que gerou duas tendências dentro do carimbó: o pau e corda ou “tradicional”, além de patrimonializado agora, e o estilizado ou “moderno” que foi absorvido pela indústria cultural na década de 70 como citado anteriormente.

Para começar, segundo Amaral (2003), pensar na instrumentação do carimbó pau e corda ou tradicional é levar em consideração, antes de qualquer coisa, que a manifestação cultural possui uma instrumentação observada por meio das amostras musicais gravadas e outra que foi registrada a partir do discurso dos mestres e carimbozeiros, portanto, para,

visualizar essa perspectiva, usamos como referência a trajetória discográfica e atuação cultural do Mestre Verequete, visualizar figura 5, um dos primeiros a gravar o ritmo musical no estilo long play dentro do Estado do Pará.

Figura 5 – Mestre Verequete.



Fonte: Toda Matéria. Disponível em: www.todamateria.com.br. Acesso em: 17 ago. 2020.

Seguindo a linha de pensamento anterior, se faz urgente assinalar a produção de carimbó pau-e-corda ou tradicional e patrimonializado através da trajetória de Augusto Gomes Rodrigues, mais conhecido como Mestre Verequete, a principal referência do carimbó pau-e-corda ou tradicional no imaginário da população paraense e ao aprofundarmos a pesquisa sobre a instrumentação utilizada pelo Mestre Verequete em canções gravadas, foi possível encontrar na sua formação instrumental o uso de dois curimbós deitados no chão ao serem tocados, banjo, maracas, saxofone e clarinete como a configuração mais usada por ele nas suas gravações e shows.

Sobre a questão referente às composições musicais de carimbó do Mestre Verequete, encontrei conteúdos que variam entre temáticas do cotidiano do caboclo das comunidades tradicionais, ao trabalho na roça, os encantos da natureza e a criticidade com relação às tentativas de ocultamento da manifestação cultural, como na música “o carimbó não morreu” do seu último disco, que é uma canção de protesto, como percebido na letra: “o carimbó não morreu / está de volta outra vez / o carimbó nunca morre / quem canta o carimbó sou eu”.

A produção musical do Mestre Verequete mantinha a estrutura musical e instrumentação do referencial marapaniense, ou seja, o carimbó tradicional, pau-e-corda e patrimonializado, que é visto como elemento base de originalidade da manifestação cultural pelos carimbozeiros como pode ser observado na figura 6.

Figura 6 – Instrumentação utilizada por Mestre Verequete em show.



Fonte: Bomgá da Mata. Disponível em: www.bomgadamata.wordpress.com. Acesso em: 17 ago. 2020.

Vale ressaltar que oralidade de comunidades tradicionais de diversas regiões interioranas do território do Estado Pará caracteriza a expressão musical do carimbó tradicional, pau-e-corda e patrimonializado até a década de 70, quando surge o desdobramento do carimbó estilizado ou elétrico, pois fazia uso de instrumentos elétricos como baixo e guitarra na sua produção.

O carimbozeiro Verequete, por sua vez, cita três formações instrumentais diferentes. Da primeira participariam os dois tambores, a onça, o clarinete, a flauta, a viola, o pandeiro, o reco-reco (ou reque-reque) e duas baquetas de madeira que servem para percutir o dorso de um dos carimbós. Da segunda fariam parte os carimbós, o saxofone, o clarinete, o banjo, as maracas, o triângulo e o ganzá (cilindro de metal parcialmente recheado com grãos). A terceira formação agregaria os tambores, a viola, o pandeiro, o triângulo, o xeque-xeque (reque-reque, reco-reco), a flauta, o ganzá e as baquetas de percussão (Amaral, 2003:60-1). Nas três “orquestras” mencionadas coincidem apenas os tambores e o banjo (se entendido como viola). (AMARAL, 2005, p. 75-76).

Para comparar os tipos de carimbó citados anteriormente, o desdobramento estético, após a análise dos elementos que constituem o carimbó pau e corda, se faz urgente à análise das configurações consolidadas pelos desdobramentos estéticos do carimbó estilizado

e elétrico introduzido por Aurino Quirino Gonçalves, mais conhecido como Pinduca, olhar figura 7, um dos responsáveis pela popularização da manifestação no âmbito da indústria cultural, a partir da modernização do carimbó como tentativa de inserir a expressão musical nos bailes populares da região metropolitana de Belém, durante a década de 70, após ter incorporado elementos tecnológicos e elétricos no carimbó durante toda a sua carreira artística como música de cultura popular no Estado do Pará.

Figura 7 – Pinduca.



Fonte: Blogs O Estado. Disponível em: www.blogsoestado.com. Acesso em: 17 ago. 2020.

Pinduca é visto como o primeiro artista ou músico a alterar a estrutura do carimbó tradicional ou pau e corda, por meio da inserção de instrumentos musicais elétricos e inaugurando, dessa forma, outro modo de fazer que, posteriormente, ficou denominado como carimbó estilizado ou elétrico.

A imersão na discografia do Pinduca demonstrou que a instrumentação, visualizar figura 8, mais utilizada nas gravações de seus discos e nos shows realizados, tinha uma formação completamente diferente da considerada tradicional, pois sua composição contém guitarra, teclado, bateria, piston, contrabaixo, saxofone e efeitos percussivos. Sendo assim, percebe-se que apesar de não haver uso do tambor-curimbó, como na matriz do carimbó de Marapanim, encontramos a partir da pesquisa de Amaral (2003), uma afinidade rítmica pequena com o padrão da configuração musical do carimbó pau e corda marapaniense.

Enquanto sobre a questão das letras das canções de Pinduca, é possível afirmar que há

uma abordagem sobre temas que envolvem relacionamento amoroso, cotidiano da cidade de Belém, sobre o ato de dançar carimbó, comida típica do Estado do Pará, além de composições em homenagem à manifestação cultural típica do território paraense que é comum no repertório do seu show ou está presente em alguma das letras dos diversos discos lançados pelo Pinduca em toda sua carreira musical e como fazedor de cultura dentro do território paraense.

Figura 8 – Instrumentação utilizada por Pinduca em show.



Fonte: Compacto Petrobras (2011).

A partir da lógica mercadológica, ou seja, da ideia de um produto modificado para o mercado, o carimbó moderno consolidou sua cadeia produtiva apoiada por um circuito de shows presenciais, gravação de discos, intensificação da presença radiofônica e apoio de políticas públicas, motivadas pelo potencial de uso no turismo, principalmente, na década de 70, em âmbito regional e nacional.

Pinduca teria alterado essa estrutura, no sentido de atribuir-lhe uma feição de modernidade. [...] Esse dado indica um ponto de contato entre os carimbós da cidade grande e o referencial de “originalidade”. Ora, se existem características marapanienses em Pinduca, por exemplo, entendo que, em uma concepção mais abrangente, a tradição está sendo reconhecida pela modernidade. (AMARAL, 2003, p. 74-75).

Um apêndice necessário, nesse momento da pesquisa, é referente à questão da popularização da manifestação do carimbó ter acontecido a partir de processos de diálogo com da indústria cultural com a cultura popular e este foi estimulado pela consolidação

vigente da globalização na América Latina e, conseqüentemente, na Amazônia, conforme observado por Canclini (2003).

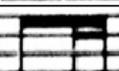
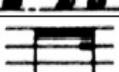
(...) os circuitos midiáticos ganharam mais peso que os tradicionais locais na transmissão de informações e imaginários sobre a vida urbana e, em alguns casos oferecem novas modalidades de encontro e reconhecimento, como a comunicação através do rádio e da televisão, programas “participativos” ou de linha direta, ou a reunião em shoppings centers que substituem parcialmente os antigos espaços de encontro e passeio. (CANCLINI, 2003, p. 160).

Agora, após pontuações teóricas e análises sobre a produção carimbozeira do referencial do carimbó pau-e-corda e tradicional de Marapanim e de Mestre Verequete, além do carimbó estilizado do Pinduca, é possível dizer que ambas as trajetórias e fazeres musicais possuem aproximações como, também, distâncias como podemos perceber nas tabelas referente à questão da célula e síntese rítmicas construídas pelo autor Amaral (2005) e serão usadas no processo da pesquisa como podemos observar na tabela 1 e 2 respectivamente.

Para melhor apreciação das tabelas fica necessário expor informações sobre as imagens das células rítmicas e síntese harmônicas referentes as notas dó, ré, mi, fá, sol, lá e sí e as variações demonstrados representam colcheia que equivale a questões relacionados ao ritmo e equivale como a oitava parte de uma nota semibreve, além de semicolcheia que corresponde a duração de tempo de 1/16 de um cifra semibreve, assim como as colcheias pontuadas que é o análogo a 3/4 de tempo em uma nota semibreve durante um compasso musical e por fim a semínima que é o equivalente a uma nota musical que tem duração de 1/4 de tempo de um semibreve, ou seja, todas as imagens dentro das tabelas são referências a unidades de tempo no âmbito da produção musical.

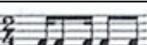
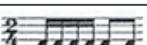
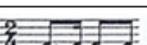
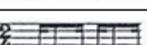
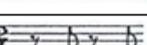
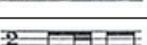
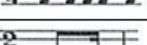
Além de que o uso destas tabelas citadas anteriormente referente a questão das células rítmicas e sínteses harmônicas ajudaram a ilustrar melhor a questão sobre as aproximações e distanciamentos entre os elementos e signos sobre as principais referências dos gêneros de carimbó tradicional ou pau-e-corda, além de, também, do carimbó estilizado e elétrico para uma análise comparativa que será realizada no decorrer desta tese em relação aos conjuntos de carimbó urbano Cobra Venenosa e Caruana que são utilizados como objeto de estudo na proposta da pesquisa.

Tabela 1 – Referências sobre a questão da célula rítmica.

CÉLULA RÍTMICA	Marapanim	Mestre Verequete	Pinduca
	SIM	SIM	SIM
	SIM	SIM	SIM
	SIM	SIM	SIM
	SIM	NÃO	SIM
	SIM	SIM	SIM
	NÃO	SIM	NÃO
	NÃO	NÃO	SIM
	SIM	SIM	SIM

Fonte: Amaral (2005, p. 80).

Tabela 2 – Referências sobre a questão da síntese harmônica.

Síntese Rítmica	Marapanim	Mestre Verequete	<u>Pinduca</u>
	SIM	NÃO	SIM
	SIM	SIM	NÃO
	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM

Fonte: Amaral (2005, p. 79).

Afinal, as duas correntes carimbozeiras foram expoentes da popularização da manifestação cultural do carimbó na indústria cultural, porém, com atuações distintas de ambos no cenário mercadológico regional e nacional, além de diferenças com relação ao conteúdo das letras como inferido na análise sobre as músicas como já exposto, assim como, também, em relação às instrumentações diversas como observado anteriormente (Tabela 3), e postulado pelo pesquisador Amaral (2005).

Tabela 3 – Referências sobre a questão da instrumentação.

INSTRUMENTO	Marapanim	Mestre Verequete	Pinduca
BATERIA	NÃO	NÃO	SIM
CURIMBÓ DE TRONCO ESCAVADO	SIM	SIM	NÃO
CURIMBÓ DE PVC	NÃO	NÃO	NÃO
CLARINETE	SIM	SIM	NÃO
FLAUTA	SIM	NÃO	NÃO
GUITARRA	NÃO	NÃO	SIM
MARACÁS	SIM	SIM	NÃO
TECLADO	NÃO	NÃO	SIM
PERCUSSÃO (OUTROS)	NÃO	NÃO	SIM
SAXOFONE	SIM	SIM	SIM
BANJO DE MADEIRA	SIM	SIM	NÃO
BANJO DE MOTO DE CAPACETE OU FUNDE PANELA	NÃO	NÃO	NÃO
BAIXO ELÉTRICO	NÃO	NÃO	SIM
PISTON	NÃO	NÃO	SIM

Fonte: Amaral (2005, p. 77).

Podemos afirmar que ambos defendiam o carimbó como manifestação cultural originária e característica da identidade cultural do Estado do Pará, apesar das variações na instrumentação, confecção dos instrumentos e uso dos mesmos, conteúdo das composições

estético musical produzido entre os tipos de carimbó citados nessa análise comparativa.

Partindo para uma análise final podemos, portanto, incovar novamente o Dossiê Carimbó (2014) para ressaltar que os gêneros de carimbó do interior do Estado do Pará que figuram no processo de registro da patrimonialização do carimbó compartilham de elementos das células rítmicas, sínteses harmônicas e o uso de alguns dos mesmos instrumentos que o carimbó tradicional ou pau-e-corda da matriz de signos de Marapanim, lugar tido como berço do carimbó e que é, também, compartilhado pelo carimbó do Mestre Verequete, além de curiosamente, também, da tentativa de modernização feita no carimbó de Pinduca, desta forma, fica claro que apesar de algumas diferenças e divergências na forma de fazer carimbó todos em algum momento compartilham das mesmas matrizes em relação a estética sonora do carimbó tradicional ou pau-e-corda que é tido como o carimbó patrimonializado desde o ano de 2014.

Após expor a hipótese de que o carimbó urbano é um gênero de carimbó assim como, também, é o carimbó rural, praieiro e pastoral haja vista que em decorrência da análise sobre os estudos de Salles e Salles (1969) e de Gabbay (2012) e Amaral (2004) em convergência com a forma como ocorreu o processo de registro da patrimonialização a partir da consideração do carimbó tradicional ou pau-e-corda como matriz do carimbó patrimonializado percebemos que a negociação cultural proposta pelos instrumentos de salvaguarda definiu os elementos e signos que seria considerados matrizes do que é do modo de fazer carimbó, entretanto, não houve um aprofundamento em relação a questão das células rítmicas e sínteses harmônicas que durante esta pesquisa apareceram como signos que apontam aproximações e distancimentos ao mesmo tempo em relação a patrimonialização do carimbó, portanto, esta pesquisa vem com a proposta de atualizar e anexar ao Dossiê do Carimbó (2014) esta proposta de observação teórica e empírica sobre o carimbó urbano como um gênero de carimbó.

Desta maneira, é necessária pontuar que a intenção desta pesquisa não é criticar o processo de patrimonialização do carimbó ou desconsiderar a atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que tem assumido a missão paladina de lutar e fomentar a cultura popular dentro do território brasileiro, sendo assim, o que esta pesquisa objetiva é encontrar respostas para a hipótese do carimbó urbano como um gênero de carimbó para, portanto, propor a afirmação e anexação da manifestação do carimbó urbano dentro do documento do Dossiê Carimbó (2014) e, posteriormente, de forma natural ao imaginário da população do Estado do Pará no futuro, haja vista, que após a consolidação deste cenário que visualizo sobre a manifestação cultural o caminho para os carimbozeiros

urbanos serem reconhecidos e poderem acessar as políticas públicas via os editais de cultural e forma mais fácil.

É recorrente a presença de multifacetados e complexos elementos de mobilização da cultural popular como percebido no processo de ressignificação do carimbó urbano dentro dos espaços de urbanidade, sendo assim, no contexto contemporâneo da globalização, as sociabilidades da cultura urbana atravessam as manifestações culturais assim como, também, são atravessadas pelo diálogo e intercâmbio entre os movimentos culturais e este processo gerará tensões no âmbito da negociação entre tradição e modernidade e suas convergências e oposições como foi apontado, anteriormente, na comparação entre a produção de carimbó de Pinduca e Mestre Verequete ou entre os gêneros de carimbó do interior paraense que fizeram parte do registro da patrimonialização do carimbó, enquanto o carimbó urbano não, apesar de terem sido realizadas entrevistas com carimbozeiros urbanos e conjunto de carimbó da cidade de Belém, capital do Estado.

A comparação entre o carimbó moderno ou estilizado com o carimbó pau e corda e tradicional incita a percepção de que o primeiro busca uma releitura dos elementos do carimbó, a partir das condições contemporâneas, por meio da inserção da tecnologia com o uso de instrumentos elétricos ou, também, com o posicionamento da manifestação na indústria do entretenimento. Enquanto, o segundo mobiliza a sensação de pertencimento da identidade cultural de um território, por meio da representação da realidade de um povo, portanto, como afirmou Amaral (2003, p. 81): “a continuidade do carimbó como movimento musical que identifica o Pará depende de uma articulação entre a tradição e a modernidade”.

3 QUESTIONAMENTOS SOBRE O PROCESSO DE NEGOCIAÇÃO CULTURAL DA PATRIMONIALIZAÇÃO DO CARIMBÓ

O caso da patrimonialização do carimbó é um tema custoso dentro do cenário do carimbó urbano, pois ao mesmo tempo em que muitos vêem a situação como válida e importante para a manutenção do carimbó como signo da identidade paraense, além da consolidação da manifestação no imaginário paraense e brasileiro, enquanto outros questionam o porquê da ausência de registro e conceitualização da experiência do carimbó urbano dentro do Dossiê Carimbó (2014), haja vista que a definição do que é ou não carimbó construída como narrativa legítima pelos instrumentos de salvaguarda do Iphan contribuem para que a manifestação urbana do carimbo ocupe um lugar a margem do processo de patrimonialização, mesmo que carimbozeiros urbanos e alguns conjuntos de carimbó da Região Metropolitana de Belém (RMB) tenham sido escutados via as entrevistas e tenha tido citação sobre a confecção dos instrumentos utilizados dentro do cenário da experiência urbana do carimbó, não há um aprofundamento sobre essa questão referente à existência do carimbó urbano como um gênero do carimbó e esta pesquisa carrega a proposta de registrar os elementos e signos que compõem o carimbó urbano como intuito de acrescentar o carimbó urbano junto aos gêneros de carimbó pastoril, rural e praieiro.

Quando me deparei com essa temática compreendi a importância dela para a inserção da manifestação cultural do carimbó em políticas públicas na esfera Federal, porém fiquei reflexivo sobre a forma como aconteceu e quais símbolos e práticas de produção do carimbó foram escolhidas, como aquelas que carregariam o emblema de Patrimônio Imaterial Brasileiro, haja vista a relação de fronteira e distanciamento da cultura amazônica no âmbito nacional e as formas de interpretação e registro que seriam aplicadas sobre as representações da cultura popular paraense na figura do carimbó, o medo da inclusão de variáveis folclorizantes me preocupava, entretanto, o Dossiê Carimbó (2014) se distanciou dessa visão folclórica sobre o carimbó e realizou um levantamento de dados extensivo que embasou a narrativa do registro de patrimonialização de forma relevante para a época, pois foi um instrumento político para a consolidação do carimbó no imaginário brasileiro, além de possibilitar investimentos que fomentem a manutenção da manifestação cultural no Estado do Pará.

Outro fator que instigava meu olhar sobre a patrimonialização do carimbó é que todos os carimbozeiros que conversei e interagi falavam sobre a necessidade de preservação da manifestação, mesmo aqueles integrantes de conjuntos e grupos de carimbó urbano e inserido

na Região Metropolitana de Belém (RMB), mesmo que seus trabalhos tivessem ficado de fora do processo de registro dos instrumentos de salvaguarda do Iphan e esse fato deixava claro pra mim que o valor da preservação do carimbó ultrapassava a questão da localidade da sua produção, é um sentimento que emerge em todo carimbozeiro de qualquer estilo ou forma de fazer carimbó que existe.

Partindo para uma análise sobre a patrimonialização do carimbó é necessário retomar ao ano de 2014, quando a manifestação cultural paraense foi reconhecida como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e inscrito no Livro de Registro de Formas de Expressão, a partir do processo de registro da pesquisa referente ao Levantamento Preliminar e Identificação do Carimbó nas Mesorregiões Nordeste Paraense, Metropolitana de Belém e Marajó, ocorrida durante os anos de 2008 e 2013, que gerou o Dossiê Iphan Carimbó em 2014 e desta pesquisa realizada é importante ressaltar que o movimento de patrimonialização do carimbó foi feito a partir de visitas em 45 municípios, entre a capital e o interior do Estado do Pará, em mais de 150 lugares e 415 entrevistas realizadas com carimbozeiros, sendo desse total, aproximadamente, 40 carimbozeiros urbanos da Região Metropolitana de Belém (RMB).

Após a leitura do Dossiê Carimbó (2014) e descobrir que houve uma busca por ouvir os carimbozeiros e conjuntos de carimbó urbano, não houve um aprofundamento referente a experiência urbana do carimbó, haja vista que a patrimonialização realizada pelos instrumentos de salvaguarda se debruçou sobre os signos do carimbó tradicional ou pau-e-corda em função da orientação institucional do Iphan e da diretrizes da convenção da Unesco e apesar de reconhecer a importância desta prática na época, também, reconheço que os tempos mudaram e esse fator citado contribui para que o gênero do carimbó urbano fique a margem da patrimonialização e, conseqüentemente, das políticas públicas advindas deste processo e esta pesquisa pretende demonstrar que o carimbó urbano existe como gênero de carimbó e em função disso proponho a inclusão do carimbó urbano no documento junto com os gêneros praieiro, rural e pastoril do carimbó.

O contexto de negociação cultural que o carimbó foi submetido, por meio dos instrumentos de salvaguarda do Iphan, utilizados pelo movimento de patrimonialização do carimbó, mobiliza processos de ressignificação que são estimulados pelos dispositivos de legitimação, assim como também, segundo Mignolo (2003), a partir de instrumentos de resistência da cultura popular dentro dos contextos de sociabilidade e das práticas de produção de uma manifestação cultural, entretanto.

El pensamiento fronterizo, desde la perspectiva de la subalternidad colonial, es un pensamiento que no puede ignorar el pensamiento de la modernidad, pero que no puede tampoco subyugarse a él, aunque tal pensamiento moderno sea de izquierda o progresista. El pensamiento fronterizo es el pensamiento que afirma el espacio donde el pensamiento fue negado por el pensamiento de la modernidad, de izquierda o de derecha. (MIGNOLO, 2003, p. 52).

É necessário pontuar que mesmo que o levantamento realizado pelo Dossiê Carimbó (2014) tenha tido contato com os carimbozeiros urbanos e tenha citado a experiência urbana do carimbó, não encontramos o carimbó urbano registrado como um gênero de carimbó, haja vista que os instrumentos de salvaguarda do Iphan tiveram que fazer opções e escolhas políticas vinculadas aos princípios e regras vigentes no período em relação à efetivação do processo de patrimonialização a partir do registro elementos e signos ligados a tradição dentro da manifestação do carimbó como veremos a seguir a partir da análise do autor Arantes (2009) sobre as diretrizes do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) que subsidiava teoricamente a forma como seria praticada a construção do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC).

No caso do carimbó em Belém, é preciso observar que assim como quase todas as grandes metrópoles, a cidade está em constante transformação em todas as áreas (economia, política, social e cultural). As mudanças culturais, decorrentes dessas transformações, podem ser observadas através das formas de uso e apropriação (característica das grandes cidades) de seus bens culturais. Neste sentido, é notório, no caso específico das manifestações culturais como o carimbó, o modo pelo qual este bem foi, paulatinamente, perdendo espaços e público. A dinâmica de uma manifestação cultural em uma grande cidade como Belém é bem diferente do que ainda pode ser observado em algumas localidades do interior do Estado. As práticas culturais, em geral, não são contextualizadas nos rituais religiosos e seculares com contecimentos 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. (DOSSIÊ IPHAN CARIMBÓ, 2014, p. 80-81).

Portanto, é possível compreender o porquê de o carimbó urbano não estar registrado e conceitualizado como gênero de carimbó igual como ocorreu com o carimbó praieiro, pastoril e rural, haja vista a necessidade de tecer um registro de patrimonialização vinculado ao âmbito da tradição do carimbó, entretanto, acredito que após quase 10 anos da transformação do carimbó como patrimônio imaterial brasileiro, seja necessário atualizar o documento do dossiê para inclusão do carimbó urbano como gênero do carimbó.

Outro ponto importante para ser citado, segundo conceitos de Mignolo (2003), é que ao entrar em contato com o Dossiê Carimbó (2014) eu pude observar que mesmo reconhecendo a importância referente ao processo de transformar o carimbó em patrimônio

imaterial brasileiro, porém é preciso dizer que um processo de patrimonialização que se propõem registrar a existência de bens culturais de natureza material e imaterial é mais um instrumento de colonialidade impondo seu *modus operandi* ao interferir em manifestações culturais da cultura popular. Entretanto, é imprescindível compreender como ocorre a forma de trabalho do INRC e do PNPI que são subsidiados pelo Iphan, sendo assim veremos na exposição sobre a questão do relativismo cultural conforme pesquisas de Arantes (2009) como ocorre a forma de trabalho dos instrumentos de salvaguarda para assim podermos analisarmos caso específico dos trâmites de registro e da pesquisa que embasou a patrimonialização do carimbó no Estado do Pará.

Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas). A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. [...] Nesses artigos da Constituição, reconhece-se a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (PORTAL IPHAN, 2014).

Para dar prosseguimento à exposição da análise realizada nesta pesquisa, é preciso tecer afirmações sobre o que são os instrumentos de salvaguarda e segundo o site do Iphan, a ação de salvaguardar uma manifestação cultural envolve observar e registrar representações culturais, de vida e coletivos da experiência humana, dentro do território brasileiro. Sendo assim, segundo Arantes (2009) em relação ao princípio do relativismo cultural, os departamentos, grupos de trabalho, inventários e outros instrumentos são utilizados com intuito de observar as estruturas culturais e os seus signos a partir de seus próprios contextos, além de preservar a diversidade cultural reconhecendo ela como pilar da identidade cultural do Brasil e os instrumentos de salvaguarda agem com o objetivo de pautar a cultura popular e registrar as referências relevantes, no âmbito da diversidade brasileira, pensando a cultura dentro do seu caráter participativo.

Por outro lado, métodos etnográficos, por sua vez, envolvem operações intelectuais complexas que são informadas por teorias e procedimentos que suscitam, eles próprios, opiniões divergentes entre especialistas. Assim, o assunto deste ensaio é tão polêmico quanto estrategicamente relevante para a elaboração de políticas públicas e implementação de ações de salvaguarda do patrimônio cultural; mas sua importância prática, a meu ver, justifica aceitar o desafio que lhe é inerente. Assim,

abordo a controversa questão da metodologia de inventários do patrimônio cultural imaterial e alguns de seus desdobramentos práticos. A reflexão tem como ponto de partida a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível, aprovada pela Conferência Geral da UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, em 17 de outubro de 2003 (a partir de agora, chamada de Convenção de 2003)³ e o Decreto 3551, de 4 de agosto de 2000, que institui o registro do patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. (ARANTES, 2009, p. 174).

Nesse momento da pesquisa, faz-se necessário relembrar que nas décadas de 40 e 50, havia uma política nacional de cultura associada ao Movimento Folclórico Brasileiro e tinha a intenção de fazer uma associação entre cultura popular, autenticidade e pureza com o objetivo de instrumentalizar as manifestações culturais para amparar a construção de uma unidade nacional da identidade cultural brasileira, porém, no final do séc. XX e início do séc. XXI. Segundo Alves (2011) entrou em circulação um pensamento de desconstrução desta práxis dentro do imaginário da população brasileira, a partir da valorização do caráter participativo da cultura popular, porém ainda atua como nomenclatura de classificação das manifestações culturais brasileiras, que passam por processos de patrimonialização dentro dos órgãos regulamentadores como o Iphan.

A cultura para o PNC/MinC deve ser pensada na sua dimensão simbólica, econômica e cidadã. Essas três dimensões aparecem de maneira combinada, tanto nas justificativas teóricas, quanto nos programas e ações desenvolvidos. [...] A dimensão simbólica decorre do imperativo que o MinC tem de valorizar e, por conseguinte, consolidar a identidade nacional. Por outro lado, a dimensão simbólica repousa no imperativo de criar as condições de fruição e experimentação cultural [...] A dimensão econômica traça interfaces estreitas com a dimensão simbólica, pode ser sintetizada a partir do entendimento de que a riqueza simbólica também deve ser acompanhada da possibilidade de criação de riqueza material para os criadores e realizadores culturais, através da geração de trabalho, emprego e [...] A dimensão cidadã trata da necessidade imperativa, segundo os gestores do sistema MinC, notadamente no âmbito da Secretaria de Cidadania Cultural, de acionar e cristalizar os direitos culturais no Brasil, estabelecidos desde a constituição de 1988. (ALVES, 2011, p. 07).

Vale pontuar que a criação de instrumentos de salvaguarda foi proposta no ano de 1997 no “Seminário Internacional do Patrimônio Imaterial”, onde foi construído a “Carta de Fortaleza”, que funcionou como um documento guia na orientação ao Iphan para realização de um inventário que registrasse os bens e patrimônios imateriais existentes no território brasileiro, para o banco de dados Sistema Nacional de Informações Culturais (SNIC), com apoio do Ministério da Cultura (MinC), na criação de um grupo de pesquisa e trabalho para instrumentalização dos registros.

Atendendo a essas recomendações, em 1998, foi criado o Grupo de Trabalho

Patrimônio Imaterial (GTPI) que apresentou a proposta técnica do Decreto Nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, criando o registro de bens culturais de natureza imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI). Entre 2000 e 2004, o Iphan elaborou e testou a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e realizou duas experiências de registro: do Ofício das Paneleiras de Goiabeiras e da Arte Kusiwa dos índios Wajãpi do Amapá, que também foi declarada Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, em 2003. Nesse mesmo período, o PNPI foi implantado, inaugurando o fomento às experiências de inventário com o Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, executado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), incorporado ao Iphan em 2004. Dessa forma, ações de salvaguarda mais estruturadas e sistemáticas passaram a ser implementada pelo Iphan, a partir da criação do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI), em 2004. (PORTAL IPHAN, 2014).

Percebe-se, segundo Arantes (2009), que a virada do fim do século XX e início do XXI, mas um momento de esforços por meio de ações estratégicas do Governo Federal brasileiro, a partir da parceria entre Iphan e MinC, que resultou na a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), que instrumentalizou e financiou as atividades do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial (GTPI), com o objetivo de construir o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) que teve experiências positivas até o no de 2004 quando foi inaugurado o Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI).

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial põe em marcha uma compreensão teórica sofisticada do patrimônio cultural e de seu significado, tanto para o presente quanto para o futuro. Um bom exemplo disto é a definição de salvaguarda como garantia da viabilidade de práticas vivas e passíveis de mudanças às quais grupos humanos específicos atribuem valor patrimonial, noção que se opõe àquela usualmente adotada no âmbito da preservação de bens culturais. Mais do que lidar com coleções de objetos e lembranças congeladas no tempo, importa aqui considerar os processos sociais a eles associados, bem como as condições de sua produção. (ARANTES, 2009, p. 175-176).

O fato, citado anteriormente, contribuí para que houvesse um olhar da política pública no fomento as manifestações da cultura popular em todas as regiões do Brasil, porém a metodologia de inventários utilizada pelos instrumentos de salvaguarda e aplicada no processo de patrimonialização, o carimbó priorizou somente o registro das formas tradicionais das manifestações culturais e isso age em contraponto a noção de que a cultura é um processo orgânico e social que não reconhecem o enrijecimento do seu fazer, mesmo que seja carregado de elementos da tradição, pois em função do diálogo com outras culturas, espaços, contextos, pessoas sofre alterações e ressignificações.

Inventários são procedimentos bastante utilizados e úteis em políticas voltadas à preservação do patrimônio tangível e intangível. Sem o conhecimento sistemático e comparativo das realidades que constituem o alvo dessas ações, torna-se impossível estabelecer metas, prioridades, procedimentos e realizar o monitoramento crítico das consequências das ações de salvaguarda. No entanto, embora sejam práticas

correntes em várias áreas do conhecimento e de atuação profissional, especialmente entre arquitetos e folcloristas, eles provocam polêmica entre antropólogos, especialmente quando se trata de inventariar performances, canções, narrativas ou conhecimentos tradicionais. Instrumentos de pesquisa e ação elaborados para uso de agentes de políticas públicas e de atores sociais que não possuem necessariamente formação em antropologia precisam ser suficientemente claros e precisos, mas não simplistas ou simplificadores das realidades a serem registradas. Além disso, esses procedimentos de investigação devem ser suficientemente sensíveis e maleáveis para que possam ser aplicados a uma população que é, social e culturalmente, heterogênea ao extremo como é a do Brasil. (ARANTES, 2009, p. 173).

Neste ponto da pesquisa, é necessária pontuar sobre a atuação do Iphan que ela foi estimulada por questões políticas relacionadas à Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial que ocorreu em 2003 e possibilitou conceitos e bases para a criação do PNPI e do INRC e que atuaram de forma direta no processo de patrimonialização de diversas manifestações culturais do interior do território brasileiro, pois na época havia uma necessidade dentro do contexto das políticas culturais relacionado a processos de integração do interior às cenas de produção cultural brasileira urbana para que desta forma, pudessem colocar todos os fazedores de cultura dentro do espectro de acessos às políticas culturais via os editais de cultura e arte que durante o governo do Partido dos Trabalhadores (PT) nas figuras políticas de Lula e Dilma e que, portanto, davam amplo fomento e pleno acesso a investimentos para projetos culturais e artísticos nos âmbitos municipais, estaduais e federais no Brasil.

A Convenção fortalece, em primeiro lugar, a autoridade intelectual das “comunidades culturais” na interpretação de seus modos de vida, ou seja, legitima o saber local. Em segundo lugar, ela incentiva o papel de protagonistas (ou, ao menos, de participantes ativos) dessas comunidades nos processos de salvaguarda, encorajando sua autodeterminação no que se refere à definição de estratégias políticas e de prioridades relativas ao seu próprio desenvolvimento cultural. Os grandes desafios que se apresentam são traduzir tais princípios para os códigos e as estruturas de poder locais (nacionais) - e viceversa - e criar maneiras eficientes de implementá-los. A inclusão de informações em inventários oficiais e, mais especificamente, em listas e registros de patrimônio implica a assunção, pelas autoridades públicas, de que uma parte reclama seus direitos e que estes lhe são devidos; pressupõe também dar publicidade a esses direitos. Assim, ao realizarem inventários, os agentes envolvidos se deparam com a necessidade incontornável de negociar objetivos e parâmetros ou, em outras palavras, de identificar os grupos sociais relevantes, estabelecendo com eles diálogo e colaboração. (ARANTES 2009, p. 191).

Tecendo ainda comentários sobre o ponto abordado no parágrafo anterior é preciso dizer que a metodologia utilizada pelos instrumentos de salvaguarda do Iphan no processo de patrimonialização do carimbó tradicional ou pau-e-corda e aplicadas durante o registro acabou priorizando os elementos e signos ligados tão-somente à tradição do carimbó em uma

necessidade de canalizar política cultural e fomento financeiro para as manifestações culturais do interior, entretanto, é necessário reconhecer e ponderar que este pensamento e objetivo teve sua importância na década de 10 do século XXI dentro do Brasil, porém no século XX ele envelheceu, haja vista que as cenas urbanas estão em ebulição e a crise do Governo Federal em função do bolsonarismo que afetou as cidades urbanas diretamente.

O movimento de integração entre as cenas tradicionais e urbanas da cultura popular precisam ser analisadas a partir das suas convergências e não diferenças, sem o movimento de priorização de uma sobre a outra, haja vista que na atualidade contemporânea e globalizada todos estão conectados e podem sofrer estímulos e interferências mútuas, tal como percebido durante essa pesquisa sobre o carimbó urbano possuir elementos e signos do carimbó tradicional e o estilizado, tal como observado nos gêneros do carimbó registrado no Dossiê Carimbó (2014) e que ofereceu bases para a salvaguarda do carimbó como patrimônio imaterial brasileiro, além de que é preciso dizer que durante estes anos de Governo Federal estimulado pelo ideal bolsonarista que estamos atravessando, a cultura e arte no país têm sofrido constantes ataques e cortes de investimentos, portanto, é preciso olhar para todos sem priorizar ninguém.

Durante os encontros promovidos pelo Iphan concernentes ao trabalho de retorno dos resultados do levantamento preliminar do carimbó em dez municípios, foi possível ratificar e retificar alguns dos indicativos da pesquisa que dão conta dos problemas e possibilidades vivenciados pelos grupos de carimbó no que tange o seu processo de (re)produção no atual momento histórico. Nestes encontros foram formuladas importantes contribuições por parte dos participantes com propostas de aprofundamento e ampliação do trabalho de pesquisa, assim como para as diretrizes de futuros planos de salvaguarda [...] A metodologia de apresentações dos resultados do INRC/Carimbó previa, em uma de suas partes, a leitura em público da lista dos principais problemas apontados pelos entrevistados durante o levantamento preliminar do carimbó para a continuidade da manifestação cultural. Este procedimento se mostrou eficaz por um lado, na medida em que, após a leitura das dificuldades enfrentadas pelos grupos e seus mestres, parte dos presentes pediam para se pronunciar. No entanto, na grande maioria das vezes pontuavam-se os debates em torno da lista apresentada, com raras exceções de indicativos que pudessem complementá-las. Porém, mesmo que retificadas, as informações surgiam com peculiaridades de cada lugar que notabilizaram ainda mais os antes já mencionados problemas e possibilidades nas fichas do INRC. (DOSSIÊ IPHAN CARIMBÓ, 2014, p. 110).

A intenção não é negar o importante trabalho do Iphan no processo de salvaguardar a cultura brasileira, entretanto, é preciso apontar questões relacionadas a atualização de documentos e pesquisas ou processos de patrimonialização não com o intuito de apontar erros, mas de contribuir com críticas construtivas e necessárias para o pareamento do pensamento crítico sobre a cultura com o tempo presente e seus desafios que avançam e se

transformam no quadro temporal da vida quando se trata de analisar a cultura e suas ressignificações.

Reacendo, novamente, o debate estimulado por Hall (1996) sobre as identidades culturais não estarem fixadas, apesar de serem provenientes de algum grupo de signos, e sim em continuado processo de negociação de deslocamentos socioculturais e estéticos, quando encontramos variações da produção do carimbó pau e corda, tradicional e patrimonializado, em contraponto ao carimbó estilizado e elétrico do Estado do Pará, assim como a produção de carimbó urbano na Região Metropolitana de Belém (RMB) proposta nesta pesquisa.

As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico sofrem alterações constantes. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos a diferentes maneiras que nos posiciona, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado. (HALL, 1996, p. 69).

É importante ponderar que o autor Hall (1996) no seu livro sobre a “Identidade cultural e Diáspora” comenta sobre a questão do debate racial quando sustenta a ideia de raça no combate ao racismo, ou seja, para ele o discurso racial como uma invenção do homem branco na tentativa de mantear as fronteiras sociais, culturais e políticas no âmbito dos estudos culturais, desta forma, podemos trazer o debate sobre a ausência do carimbó urbano como uma marcação que impõe fronteiras entre o entrelaçamento da cultural popular e tradicional com a cultura urbana, seja no que tange o contexto racial que envolve os processos de hibridização da manifestação ou no âmbito estético musical, porém segundo o pesquisador é necessário olhar para pontes que uma manifestação cultural também cria, quando percebemos que suas identidades são móveis e não fixadas, haja vista o exemplo dos gêneros de carimbó praieiro, rural e pastoral que bebem das matrizes do carimbó tradicional pau-e-corda ou patrimonializado, porém sofrem interferências da cultura do interior paraense seja no que tange os signos simbólicos ou os elementos espaciais que estimulam outros formatos no modo de fazer carimbó.

Portanto, para finalizar o pensamento exposto anteriormente, é preciso pontuar que o pensamento do século passado referente aos modelos de salvaguarda eram pertinentes e relevantes para os sentidos políticos e objetivos sociais das políticas públicas referentes aos processos de patrimonialização das manifestações culturais do território brasileiro, porém no século XXI é necessário atualizar esses modus operandi dos instrumentos de salvaguarda em

função dos contextos políticos que estamos inseridos em função do Governo Federal atual, além dos estímulos e interferências das novas tecnologias informação e comunicação que geram novos paradigmas no âmbito da globalização e, portanto, também, das sociabilidades contidas, conseqüentemente, dentro da cultura urbana ou interiorana da população do Estado do Pará.

Retomando a questão da patrimonialização do carimbó pelo Iphan, devo pontuar que a proposta de patrimonializar o carimbó Brasil, segundo Fuscaldo (2014), nasceu por causa da campanha “Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, que foi desenvolvida como iniciativa da Irmandade de Carimbó de São Benedito, da cidade de Santarém Novo, no interior do Estado do Pará, com apoio das associassões culturais Raízes da Terra, Jappim e Uirapuru, todas do município de Marapanim.

Tanto o pedido-registro feito pela Irmandade de São Benedito quanto as falas das autoridades defendem a necessidade de políticas públicas que estimulem e valorizem as manifestações culturais tradicionais frente ao processo de homogeneização cultural advindo do processo de globalização crescente [...]. (FUSCALDO, 2014, p. 98-99).

A vontade de registrar o carimbó como Patrimônio Imaterial do Brasil nasceu a partir de um diálogo entre a Irmandade de Carimbó de São Benedito e o Iphan Regional Pará no ano de 2005, em função da realização do 4º Festival de Carimbó de Santarém Novo. Nesse período, houve diversas reuniões para capacitação dos agentes culturais e definição dos grupos de trabalho e pesquisa que iriam orientar os técnicos do Iphan no levantamento de dados e participar de forma ativa do processo por meio de entrevistas e relatos.

Como parte fundamental desse processo de registro, a Campanha promove atividades de mobilização e sensibilização da sociedade em torno do carimbó, realizando diversas atividades como seminários, oficinas, encontros de mestres, rodas de Carimbó e outras ações em todo o território nacional, buscando tecer alianças e parcerias com instituições públicas, organizações culturais, empresas, pesquisadores e produtores culturais que compartilhem do mesmo objetivo[...] Foi nesse espaço que o Iphan apresentou à Irmandade e aos grupos presentes o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, falando sobre o processo de registro e abrindo assim a possibilidade de tornar o Carimbó patrimônio imaterial da cultura brasileira. Assumindo essa proposta, a Irmandade os grupos de carimbó dão início à mobilização para viabilizar esse registro, o que levou à organização da Campanha “Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro” em dezembro de 2006 e à formalização do pedido de registro junto ao Iphan em fevereiro de 2008. (PORTAL IPHAN, 2014).

É perceptível que ao longo do processo da pesquisa para a patrimonialização do carimbó, uma nova forma de atuação política dos fazedores de cultura ligada ao novo plano

de políticas nacionais dos carimbozeiros na área da cultura, a partir do projeto da Campanha do Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro, que possibilitou intercâmbios proporcionados entre as diversas regiões em que o carimbó se faz presente como manifestação cultural, portanto uma forma de militância participativa se fez presente na construção do carimbó patrimonializado, diferentemente do carimbó folclorizado que foi reproduzido dentro da indústria cultural nacional e imposto pela sua reprodutibilidade midiática no rádio e na TV, além de produtos culturais como o LP.

Durante o período da patrimonialização do carimbó, é implícita a percepção da relação dos produtores de carimbó e carimbozeiros do interior do Estado do Pará com as políticas públicas, a partir de diálogos com as instituições governamentais, por meio de encontros, fóruns, audiências públicas, construção de eventos ou programas de atuação sociocultural, além de outros recursos, como observado no período de desenvolvimento do levantamento para o Dossiê Iphan do Carimbó, caracterizando um posicionamento de resistência sociocultural através da militância e ocupação dos ambientes da esfera política brasileira no âmbito regional e nacional pelos carimbozeiros.

Segundo Agier (2001), a questão dos distúrbios identitários expostos unido à pesquisa sobre o lugar das culturas de Amaral (2011), é possível dizer que a patrimonialização do carimbó possibilitou o registro das práticas de produção, significados integrados discursivamente ao caráter participativo desta manifestação popular e o investimento de políticas públicas, além da relação de intercâmbio entre as localidades do interior do Estado do Pará onde o carimbó é produzido com outros agentes e instituições culturais, assim como, também, um afastamento das características folclorizantes para assumir um sentido de pertencimento que ultrapasse as barreiras da instrumentalização e atende o âmbito das sociabilidades da identidade cultura amazônico paraense.⁵

Nesse contexto, em que várias escalas se misturam a própria criação cultural é tomada por uma tensão do mesmo tipo: ela consiste em colocar em relação, por um lado, imaginários locais que devem sempre acomodar a densidade dos lugares, de suas sociabilidades, de suas memórias, e, por outro, as técnicas, os conjuntos de imagens e os discursos da rede global que, por sua vez, circulam praticamente sem obstáculo, despojados de todo enraizamento histórico. (AGIER, 2001, p. 19).

O processo de patrimonialização do carimbó colocou o carimbó pau-e-corda ou tradicional como aquele que sustenta o discurso de Patrimônio Imaterial, ou seja, aquele que

⁵Espaço que abarca o território em que habita, predominantemente, a floresta amazônica dentro do estado do Pará.

define o que é ou não carimbó, definindo essa manifestação pau-e-corda do carimbó como a originária e ligada a tradição, criando dessa forma uma categoria de carimbó patrimonializado que se opõem a outros formatos de se fazer carimbó, a partir de uma relação de saber/fazer carimbó pelo Pará, seja na capital ou no interior do Estado, colocando em xeque outros formatos de se fazer carimbó de fora do processo de registro no Dossiê Carimbó, como observado na pesquisa e esse fato contribuí para o apagamento de um grupo de carimbozeiros do processo, no caso específico, aqueles que produzem carimbó urbano, tanto de acesso às políticas públicas como de reconhecimento sócio-cultural no imaginário da população paraense.

Mais uma vez preciso pontuar que após análise do Dossiê Carimbó (2014) podemos perceber que havia uma intenção de colocar as matrizes de signos do carimbó tradicional ou pau-e-corda como aquelas matriz originária e que carrega a essência da tradição da manifestação cultural do carimbó e, portanto, esse objetivo atuou como uma estratégia política dos instrumentos de salvaguarda daquela época e estimulados pelo PNPI a partir da necessidade de escutar os povos tradicionais que carregam nas suas vivências o movimento do carimbó como um estilo de vida, porém na atualidade encontramos muitos desses elementos ressignificados dentro do carimbó urbano e, também, usados como consolidação de um modo de fazer carimbó e de um estilo de vida, portanto, reconheço a importância do que foi realizado pelo Iphan ao fazer uso de suas ferramentas com esse ideal de registro daquilo que é visto e aceito pelo imaginário social da população paraense como carimbó tradicional, porém é necessário ponderar os perigos contidos nisso, pois é possível que haja um enriquecimento de processos naturais de atualização e ressignificação do movimento cultural no transcorrer temporal da vida e acabar impondo o esquecimento para outras formas de fazer de uma determinada manifestação cultural, simplesmente, pelo fato de ela ter atravessado processos de hibridização cultural ou incorporação de elementos tecnológicos ou de conteúdos cosmopolitas que geram novos formatos de produção da cultura popular.

É importante refletir sobre as estratégias de construção das identidades culturais, por meio das políticas públicas de fomento a cultura, assim como suas práticas de produção e sociabilidades. Haja vista que, a interferência delas estimula a preservação ou a ressignificação de signos, discursos e práticas de produção, como por exemplo, os instrumentos de salvaguarda mobilizados durante o processo de patrimonialização de uma manifestação cultural, tal como aconteceu com carimbó paraense e com outras expressões culturais no território nacional, no início do século XXI em que é feito determinadas escolhas que legitimam uns e esquecem outros por fatores políticos ou sócio-culturais determinantes

para o processo de burocratização da cultura dentro de um órgão como o Iphan ou outros a nível Estadual, Federal e Municipal.

4 O CARIMBÓ URBANO: UM RETRATO SOBRE A PRODUÇÃO DOS CONJUNTOS CARUANA E COBRA VENENOSA NA REGIÃO METROPOLITANA DE BELÉM (RMB)

Nesse momento da pesquisa entra a grande dificuldade que vivi durante meu período como produtor cultural do conjunto Caruana, pois ao montar release e a narrativa cultural do projeto eu enfrentava dificuldade em definí-los ou classificá-los como forma de inserir a produção deles em algum contexto do mercado da cultura paraense e brasileiro, nessa hora o debate era extenso e longo em relação ao tema carimbó e cultura popular, pois a escolha de uma nomenclatura que acolhesse o que musicalmente era produzido nunca se alinhava com o que o conjunto Caruana representava.

O que os integrantes do conjunto Caruana entendiam como carimbó estava na contramão do que foi consolidado no imaginário dos carimbozeiros a partir da patrimonialização em 2014, por causa do fato de boa parte deles serem menores de 30 anos. Desta maneira, quando começaram o projeto e vieram as primeiras canções e apresentações em shows, começaram a ver que as suas músicas não estavam sendo reconhecido como carimbó por outros carimbozeiros, mesmo que na sua produção houvesse matrizes do carimbó pau-e-corda, tradicional e patrimonializado com o carimbó estilizado e elétrico em convergência com outros signos não presentes em nenhuma dessas duas formas citadas.

Essa questão trouxe a necessidade de fazer escolhas custosas, haja vista que estávamos em 2019 e o carimbó mais uma vez atravessava um processo de resignificação, agora dentro da esfera urbana, e isso gerava questionamentos e dificuldades para quem partilhava dessa manifestação urbana do carimbó, que em alguns momentos era chamada também, de carimbó de rua, porém na virada para 2020 o termo carimbó urbano começou a ser mais usado dentro da Região Metropolitana de Belém (RMB).

As dificuldades que o conjunto Caruana que produzia carimbó urbano com elementos da esfera urbana, do carimbó pau-e-corda e estilizado, também, se configuravam como possibilidades de experimentação estética e cultural, como iremos observar no decorrer deste capítulo, haja vista que o diálogo entre cultura popular e a esfera urbana carrega um debate sobre tradição e resignificação em convergência e não divergência, em função da equação de matrizes culturais e musicais que o carimbó urbano utiliza no seu desenvolvimento como manifestação cultural.

Neste momento da pesquisa é necessário pontuar a questão do conceito de reconversão

quando tratamos da relação entre o diálogo da cultura popular com a esfera urbana a partir do contato de uma manifestação cultural com a experiência da cultura urbana das cidades que conforme estudos do autor Canclini (2002) a reconversão cultural é um conceito que analisa o contexto hegemônico e popular dentro do âmbito contemporâneo da cultura que assumem relações socioculturais por meio da absorção de ressignificações estimuladas pelo contato com signos da cultura urbana e da cultura de massa, entretanto esse processo não necessariamente nega as matrizes tradicionais de uma manifestação cultural como no caso do carimbó urbano que mantém elementos do carimbó tradicional ou pau-e-corda que é o carimbó patrimonializado, assim como, também do carimbó estilizado e elétrico, ocasionando, desta maneira, em outro formato de se fazer carimbó, porém a partir da interação entre o que é considerado tradição na movimento cultural com o que é considerado externo a manifestação.

Segundo Canclini (2002), a reconversão atua como um catalizador entre o diálogo da cultura popular com a cultura urbana ou rural produz uma hibridez que gera intersecções culturais que precisam ser analisadas e registradas como gênero integrante do quadro de ressignificações de uma manifestação cultural, tal como visto no Dossiê Carimbó (2014) ao registrar e conceituar o carimbó pastoril, rural e praireio como carimbó e não fazer o mesmo com o carimbó urbano, portanto reafirmo que e seria ingenuidade acharmos que é possível fugir dessa interação da cultura popular com os ambientes espaciais seja rural, urbano e futuramente digital, haja vista o contexto da globalização no século XXI que todos os países do mundo estão inseridos.

A dicotomia entre tradicional e moderno, pau-e-corda e estilizado, dentro do carimbó urbano, oferece um olhar entre conceitos da cultura popular e da cultura urbana e após vivências empíricas dentro de eventos de batucadas, rodas de carimbó, contato com mestres carimbozeiros, ensaios e shows de conjuntos de carimbó urbano, é possível perceber que ficar atento a esse jogo como ideologias em competição e não conceitos em convergência limita o olhar crítico sobre os desdobramentos estéticos da evolução temporal de uma manifestação cultural como o carimbó, dentro da cultura amazônico paraense, pois essas delimitações não acolhem o processo de hibridez cultural que a manifestação abarca na nos ambientes urbanos.

Segundo Canclini (2003), a reflexão sobre o processo de hibridização da cultura popular e suas várias formas de expressão na América Latina, estimula o debate entre a globalização do capital e as relações históricas de negociação com a cultura popular e ao olhar para a emersão do carimbó urbano na RMB, é preciso compreender as matrizes

culturais e sociais mobilizados nesse diálogo, a partir de atravessamentos estimulados pelas políticas nacionais focadas na cultura popular em contraponto, a interferência do espaço urbano na manifestação do carimbó e analisar os resultados que esses processos oferecem dentro do carimbó urbano para entender como acontece a sua emergência como manifestação cultural, estilo de vida e musical para aqueles que o produzem.

Seria preciso entender a sinuosa modernidade latino-americana repensando os modernismos como tentativas de intervir no cruzamento de uma ordem dominante semi-oligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores. (CANCLINI, 2003, p. 83).

Sendo assim, se fez necessário uma análise sobre o carimbó produzido em espaços urbanos da região metropolitana de Belém, a partir do contexto da sua massificação por meio da assimilação do carimbó pela cadeia produtiva da indústria cultural, a partir dos anos 70, com variações de estéticas no final do séc. XX e a partir da mobilização de políticas públicas, através do processo de patrimonialização, que aconteceu no início do séc. XXI com a consolidação do carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil que, conseqüentemente, estimou novas transformações que emergiram no âmbito de produção, como visto anteriormente, assim como, também, por meio das práticas de produção da manifestação cultural em espaços urbanos como proposto na pesquisa. XXX

A autonomia sociopolítica do carimbó levanta questões relacionadas às negociações socioculturais que a manifestação cultural atravessou, com o processo de patrimonialização que ocorreu no início do séc. XXI e a construção do carimbó patrimonializado a partir dos elementos presentes no carimbó pau e corda ou tradicional oferece, segundo Agier (2001), o entendimento da convergência entre lugar, cultura e identidade, pois o Levantamento Preliminar e Identificação do Carimbó nas Mesorregiões Nordeste Paraense, Metropolitana de Belém e Marajó realizada durante os anos de 2008 e 2013, que gerou o Dossiê Iphan Carimbó, foi construído a partir da participação dos agentes culturais envolvidos na produção e manutenção da manifestação cultural no interior do Estado do Pará e isso é um ponto que corrobora para a escolha do carimbó pau-e-corda e tradicional como Patrimônio Imaterial Brasileiro, já que a grande maioria dos agentes de cultura e carimbozeiros, envolvidos nesse processo de pesquisa, serem originários de localidades distantes do centro urbano da Região Metropolitana de Belém (RMB).

O exemplo precedente introduz uma crítica mais sistemática da identidade cultural. Antes de proceder a essa crítica, e após ter tentado mostrar o caráter profundamente construído, processual e situacional da identidade, aprofundarei primeiramente a

questão da criação cultural. Em um mundo inteiramente globalizado, no qual as identidades tendem a perder suas referências locais, devemos nos perguntar a respeito do lugar onde toma forma a criatividade cultural. Trata-se, em suma, de pensar conjuntamente as três relações duais e problemáticas entre identidade e lugar, cultura e lugar, identidade e cultura. (AGIER, 2001, p. 17).

O ponto que gera interrogações nessa questão do que é carimbó, a partir da sua patrimonialização, implica no reconhecimento de lugares e espaços simbólicos de poder, que atuam na busca por sua preservação, porém a burocratização da cultural, imposta pelos instrumentos de salvaguarda do Iphan, interfere na autonomia sociopolítica do carimbó, como no exemplo da representação do carimbó urbano que como eu vivenciei envolve grupos, pessoas, pensamentos, sobrevivência, reconhecimento e memória que, também, abarcam processos e vontades de preservar o carimbó como símbolo da identidade amazônica paraense dentro da esfera urbana.

Meu papel nessa pesquisa não é demonizar o processo de patrimonialização que o carimbó passou, pois reconheço a necessidade de programas e projetos que envolvem a política pública nas suas esferas municipais, estaduais e federais como forma de desenvolvimentos de ações de manutenção e fomento financeiro, social e político para a manifestação cultural do carimbó no Pará e, conseqüentemente, no Brasil, porém é necessário reconhecer a pluralidade híbrida do carimbó nas suas diversas formas e tipos dentro do território paraense para que possamos, finalmente, ver criadas políticas públicas via edital de cultura e arte que sejam direcionadas a especificidade do carimbó urbano, assim como, também, para os outros gêneros de carimbó existentes no Estado do Pará, seja no âmbito urbano ou rural.

Dessa forma, podemos afirmar que o pertencimento sobre o carimbó como identidade cultural do Estado do Pará se expandiu para as novas gerações pós-patrimonialização, entretanto, ainda é necessário olhar para a manifestação a partir das práticas produtivas que envolvem a produção do carimbó em contato com os lugares e as sociabilidades outras, que não as que envolvem a tradição, como observado com a existência do carimbó urbano na Região Metropolitana de Belém (RMB).

A análise sobre a historiografia do carimbó permitiu a visualização dos signos culturais, que foram mobilizados das culturas indígena, negra e portuguesas, que influenciaram sua criação, portanto, após essas percepções podemos afirmar, segundo Canclini (2003), que o carimbó é uma manifestação cultural híbrida, pois o encontro entre culturas que foram deslocadas para o território amazônico proporcionou um ambiente favorável para uma nova expressão cultural, o carimbó. Dito isso, ainda ancorado no

pensamento do autor, proponho uma análise do carimbó urbano fruto da simbiose entre carimbó pau-e-corda, estilizado e o ambiente urbano, ou seja, nasceu a partir de um processo híbrido entre cultura popular e cidade contemporânea.

De um mundo multicultural – justaposição de etnias ou grupos em uma sociedade ou nação – passamos a outro, intercultural e globalizado [...] Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: multiculturalidade supõe aceitação do heterogêneo; interculturalidade implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos. (CANCLINI, 2009, p. 17).

O hibridismo encontrado no carimbó urbano pode ser visto a partir de dois ângulos, um no âmbito intercultural e outro no âmbito intracultural, ou seja, a dois processos de hibridização, dentro do DNA da manifestação cultural, após a sua inserção e ressignificação dentro da Região Metropolitana de Belém como percebido durante o trajeto de pesquisa.

Pensar o processo de hibridismo, proposto por Canclini (2003), é olhar para um conceito cultural que na ótica da cultura é composto de infinitas possibilidades, o que quero dizer com isso é que o fato de uma manifestação cultural não ter identidade fixa, e ao mesmo tempo estar aberta a interferência do tempo e diálogo simbólico com espaços em que são inseridas, sempre encontraremos ressignificações estéticas, sociais e culturais das manifestações culturais, pois haverá em todas essas variáveis o deslocamento de símbolos culturais, por meio da interação entre subjetividades que geram negociações culturais. “Em síntese quero examinar sob que condições se administram as diferenças, as desigualdades, a inclusão-exclusão e os dispositivos de exploração em processos interculturais” (CANCLINI, 2003, p. 53).

O postulado sobre Hall (1996) em relação à forma como acontece os processos interculturais demonstrou que dentro do âmbito do carimbó urbano é possível perceber convergências e oposições entre o carimbó urbano como gênero que resultou do entrelaçamento entre carimbó tradicional ou pau-e-corda e carimbó estilizado ou elétrico conjuntamente com elementos e sociabilidades da cultura urbana, portanto, esses conceitos alumiarão a forma como passei a olhar a produção do carimbó urbano e compreender a forma da sua concepção, pois a base teórica escolhida me permitiu o entendimento sobre os elementos que compõem a configuração do carimbó como manifestação cultural da identidade amazônico-paraense no âmbito social, cultural e estético, assim como, também, de onde e por que emergiu o carimbó urbano. “Como tudo o que é histórico sofre transformações constantes. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao

contínuo ‘jogo’ da história, da cultura e do poder” (HALL, 1996, p. 69).

A leitura dos conceitos de Hall (1996) instigou a reflexão sobre a dinâmica sociocultural existente na interação estética e cultural, entre as correntes carimbozeiras pau e corda ou tradicional e estilizada ou elétrica no carimbó em espaços urbanos, após a compreensão de que o carimbó urbano desenvolve um entrelaçamento ou sincretismo estético-cultural, como observado na análise da produção de carimbó dos grupos escolhidos, após vivência e contato com o cenário do carimbó urbano da Região Metropolitana de Belém (RMB) ou Grande Belém.

A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção ‘identidade’ que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridização. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. (HALL, 1996, p. 75).

Usei como objeto e sujeito de pesquisa a forma como ocorre a produção, as composições musicais e, também, a organização instrumental dos grupos de carimbó Cobra Venenosa e Caruana, que atuam na RMB e já possuem uma trajetória que nos permite apontar os elementos e as transformações inseridas no contexto do carimbó urbano.

É necessário pontuar nesse momento a motivação da escolha de somente esses dois grupos de carimbó urbano, pois há no cenário outros projetos que poderiam ter sido pinçados para análise, entretanto, a Cobra Venenosa e a Caruana, que apesar das dificuldades em relação à determinação ou classificação dos seus projetos com o carimbó urbano, possuem obras musicais em plataformas de streaming e possuem uma atuação a partir de editais de cultura, além de diálogo com o cenário de produção cultural independente de rua.

O grupo de carimbó urbano Cobra Venenosa surgiu em 2016 no distrito de Icoaraci, visualizar figura 9, e é um dos expoentes do movimento na Região Metropolitana de Belém, que luta pela valorização do carimbó pau e corda ou tradicional, assim como, também, estimula a ressignificação do carimbó, a partir de pautas que fazem parte da vivência na cidade com outros processos de produção social do espaço urbano, pois geram sociabilidades que constroem desdobramentos estéticos e socioculturais, a partir da intervenção nesses espaços fazendo uso de matrizes do carimbó pau-e-corda ou tradicional e estilizado ou elétrico.

O conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa possui seis integrantes e na sua grande maioria são nascidos e moram no distrito de Icoaraci, pertencente a Região Metropolitana de

Belém (RMB) e atualmente é composto pela Priscila Duque, Hugo Caetano, Yago Mathias, Raíra Maciel, Antônia Conceição e Hugo do Nascimento, entretanto, o grupo tem uma grande mobilidade no entra e sai dos integrantes, pois já passaram outros carimbozeiros pelo Cobra Venenosa como o Rodrigo Ethnos, Flavio da Gama, Uirande Gomes, Daniela Gatinho e Lis Mayara, portanto, essa fluidez na composição do conjunto é tanto no âmbito das gravações de estúdio quanto dos espetáculos e shows, seja em festivais ou espaços culturais ou nas ruas e praças. Essa questão é resultado da necessidade de sempre estar na ativa no cenário musical e cultural da cidade é faz parte da essência do Cobra Venenosa, como comentou em uma roda de carimbó e batucada, a líder, cantora, compositora e fundadora do conjunto de carimbó de carimbó urbano: “é a nossa forma de estar sempre trocando de pele”.

Figura 9 – Conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa.



Fonte: Fanpage oficial do grupo Carimbó Cobra Venenosa.

No ano de 2019, o grupo de carimbó Cobra Venenosa lançou seu primeiro trabalho musical no Insano Marina Club, um álbum musical intitulado “Cobra Venenosa”, olhar figura 10, que reúne oito faixas autorais e inéditas no cenário fonográfico do carimbó, além, de cinco canções extras, por meio de gravações realizadas ao vivo no ano de 2017 e contou com ilustrações do artista Wilson Vicente na capa e no encarte da obra, além de produção executiva da SubVersiva Produção Cultural Independente em parceria com a Na Cuia Produtora e

atualmente foi postado nas plataformas de streaming como o Spotify.

Figura 10 – Capa do álbum musical “Cobra Venenosa”, do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa.



Fonte: Fanpage oficial do grupo Carimbó Cobra Venenosa.

A atuação do conjunto de carimbó Cobra Venenosa busca a produção de um fazer próprio do carimbó, porém sem perder de vista a necessidade de demandar a atenção para manutenção da manifestação do carimbó como elemento cultural característico da cultura paraense, entretanto, sem enrijecer suas possibilidades estéticas, artísticas e musicais dentro do conceito de carimbó pau e corda ou tradicional.

A partir de uma análise do conteúdo das músicas em vivência nos shows e que o grupo participou com espetáculos, após ouvir o seu disco homônimo, posso afirmar que as composições musicais pautadas em melodias e ritmos do carimbó pau-e-corda, com pequenas alterações e que tratam de temáticas que envolvem a esfera urbana a partir de questões sociopolíticas que atravessam o mundo contemporâneo e as cidades urbanas a exemplo das temáticas que envolvem feminismo como no refrão da música “Ponto de Pomba Gira”, ver figura 11, que diz assim, “toma cuidado com ela, ela é um perigo, Rainha Pomba Gira, mulher de nenhum marido” ou nos versos da canção “Feminista”, olhar figura 12, que afirma, “somos a vingança da mulheres bruxas queimadas pela igreja católica na machista inquisição, somos a vingança das mulheres pretas”.

Figura 11 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa.

Ponto de pomba gira

**Arreda homem que aí vem mulher (2x)
Rainha pomba gira princesa do candomblé
Pergunte para ela que ela diz quem ela é
Toma cuidado com ela
Ela é um perigo
Rainha pomba gira mulher de nenhum marido (2x)**

Fonte: Transcrição do autor (2021).

Figura 12 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa.

Feminista

**Somos a vingança das mulheres bruxas
Queimadas pela igreja católica
Na machista inquisição
Somos a vingança das mulheres negras
Sequestradas Estupradas e escravizadas
Pela machista sociedade escravocrata brasileira
Somos a vingança das revolucionárias esquecidas pela machista história
A vingança da infância perdida e das escolhas negadas as avós e mães pela
machista sociedade patriarcal capitalista
Somos a revolta que explode no grito de liberdade
Ainda que não a tenhamos nosso corpo e mente resiste com fervor ao
controle e manipulação e subjugação ao masculino e não importa o quanto
incomode a quem
Seguiremos de pé e com a cabeça erguida
Com convicção inabalável de que tudo que a sociedade tentou nos convencer
até aqui está errado
Ou é injusto
Não nascemos pra ser mãe, pra família, pro lar
O nosso lugar é onde a gente quiser
Mulheres
Não se deixem enganar
A nossa vida
O nosso corpo
Os nossos sentimentos
Não pertencem a ninguém
Além de nós mesmas
Grite
Lute
Não aceite ser coadjuvante da sua história
Muitas guerreiras já tomaram o nosso direito a liberdade
Sejamos cada uma a continuidade dessa difícil
Justa e determinante luta
Por um mundo onde mulheres e homens sejam socialmente iguais ainda que
humanamente diferentes**

Fonte: Transcrição do autor (2021).

É perceptível nas letras das músicas do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa um diálogo com temas recorrentes da experiência urbana de viver em uma região

metropolitana como Belém, sendo assim, encontramos, também, outros temas relevantes e que demonstram a opção dos carimbozeiros urbanos do Cobra Venenosa em produzir canções com um conteúdo que aborda relações cosmopolitas daqueles que vivem em cidades negritude, violência, resistência cultural periférica e afro-religião como demonstrado na letra da música “Marielle Vive” (figura 13), que diz assim “na gota de cada sangue derramado floresce teimoso orvalho de novas manhãs vozes ecoam gritos rebeldes em despedida corpos latejam na preta resistência”.

Figura 13 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa.

Marielle Vive

Caos

Na via de asfalto

Umidade gotejada de

Lágrimas suor e impeto

Espalha húmus no concreto

Na gota de cada sangue derramado floresce

Teimoso orvalho de novas manhãs

Vozes ecoam gritos rebeldes em despedida

Corpos latejam na preta resistência

Ventos inquietos dão sinal

Tuas asas são pra voar além de Aruanda

Marielle Vive!

Ventania e força nos braços de Ioiá (2x)

Fonte: Transcrição do autor (2021).

Outro fator sobre as canções que ficou nítido após a análise realizada para essa pesquisa é a convergência de células rítmicas e sínteses harmônicas da estética musical e sonora do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa, pois encontramos nas músicas elementos e signos que, também, constam no carimbó tradicional ou pau-e-corda, assim como, também, do carimbó estilizado e elétrico, desta maneira, é possível afirmar que há no carimbó feito pelo Cobra Venenosa o hibridismo com os tipos de carimbó citados, assim como percebido nos gêneros de carimbó registrado pelo Dossiê Carimbó (2014), desta maneira, apesar das ressignificações encontradas na temática das letras, na confecção dos instrumentos e na instrumentação, além do posicionamento sociocultural em resistir como manifestação cultural ocupando as ruas e praças da Região Metropolitana de Belém (RMB) como intuito de divulgar seus trabalhos usando os espaços públicos como palco, também, fazem isso com o objetivo de capitalizar uma renda para sobrevivência dos carimbozeiros integrantes do conjunto.

Seguindo a trajetória proposta pela pesquisa nos debruçaremos sobre a questão da instrumentação do grupo de carimbó urbano Cobra Venenosa, pude observar que fazem uso de instrumentos construídos a partir de técnicas de reciclagem de materiais de uso cotidianos dentro dos espaços urbanos, tais como tubos de PVC, usados na construção civil, para confecção de tambores de carimbó, assim como, também, capacetes de moto ou painéis de pressão para criação de banjos, para serem usados em ensaios, shows, gravações e mangueios, configurando, portanto uma diferença em relação ao carimbó pau-e-corda, tradicional ou patrimonializado na questão da confecção dos instrumentos.

O nosso grupo faz referência ao carimbó pau e corda, um grupo jovem que surge formado por jovens das periferias [...] envolvidos em atividades de rua e dos processos vividos em Belém que a ver com uma conjuntura nacional [...] a gente tinha essa visão que era necessário valorizar o carimbó pau e corda, não achávamos ele demodê, não achávamos que pro som ser contemporâneo entre aspas moderno, precisa de equipamentos eletrônicos [...] diferenciado do carimbó raiz, porém no instrumental se mantendo tradicional, com curimbó, banjos, maracas e efeitos orgânicos, sem o uso de bateria, baixo ou guitarra [...] (Entrevista de Priscila Duque, compositora do Cobra Venenosa, no Programa Sem Censura Pará, no dia 27 de junho de 2019).

Dessa forma, é possível afirmar sobre o conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa, que a matriz do carimbó patrimonializado, pau e corda ou tradicional sofreu uma alteração dos seus elementos através das canções e da instrumentação, com a intenção de dialogar com os elementos dos espaços urbanos em que o grupo está inserido ao produzir carimbó urbano, porém mantém células e síntese rítmicas que geram aproximação com o carimbó tradicional ou pau-e-corda, apesar das diferenças no que tange a questão das letras das músicas, a confecção dos instrumentos e a organização instrumental.

Agora nos debruçaremos sobre a produção do conjunto de carimbó urbano, como pode ser percebido na figura 11, Caruana nasceu em 2017, na capital do Estado do Pará e surgiu após a consolidação do movimento de valorização que o carimbó atravessou, assim como, também, outros grupos no período, a partir da afirmação da manifestação cultural como Patrimônio Imaterial Brasileiro no início da década de 10 do século XXI e, assim como a grande parte dos fazedores de cultura popular, possuem atuações socioculturais influenciadas pelos processos urbanos da globalização e, portanto, desenvolvem desdobramentos estéticos que geram novas formas de sociabilidade do carimbó nos espaços de urbanidade, além de ,também, defenderem a preservação e manutenção do carimbó como identidade cultural amazônico paraense como veremos a seguir.

O conjunto de carimbó urbano Caruana (figura 14) possui seis integrantes e na sua maioria nascidos na cidade de Belém e em bairros de classe média, atualmente é composto

pelo Rafael du Valle, João Pinheiro, Herón Rodrigues, Marcos Sarrazin, Bruna Rodrigues, Matheus Leão e Raimundo Nonato Cavalcante porém, o grupo já teve a participação de outros músicos convidados, não carimbozeiros, durante o processo de gravação em estúdio do seu primeiro disco e foram a Lariza Xavier, Thalia Sarmanho, Reeb's Carneiro, Romilles Lima e Yohan Prestes, enquanto durante os shows e espetáculos sempre eram mantidas a formação original, somente no primeiro show de lançamento do disco que ainda houve a participação dos músicos convidados citados anteriormente.

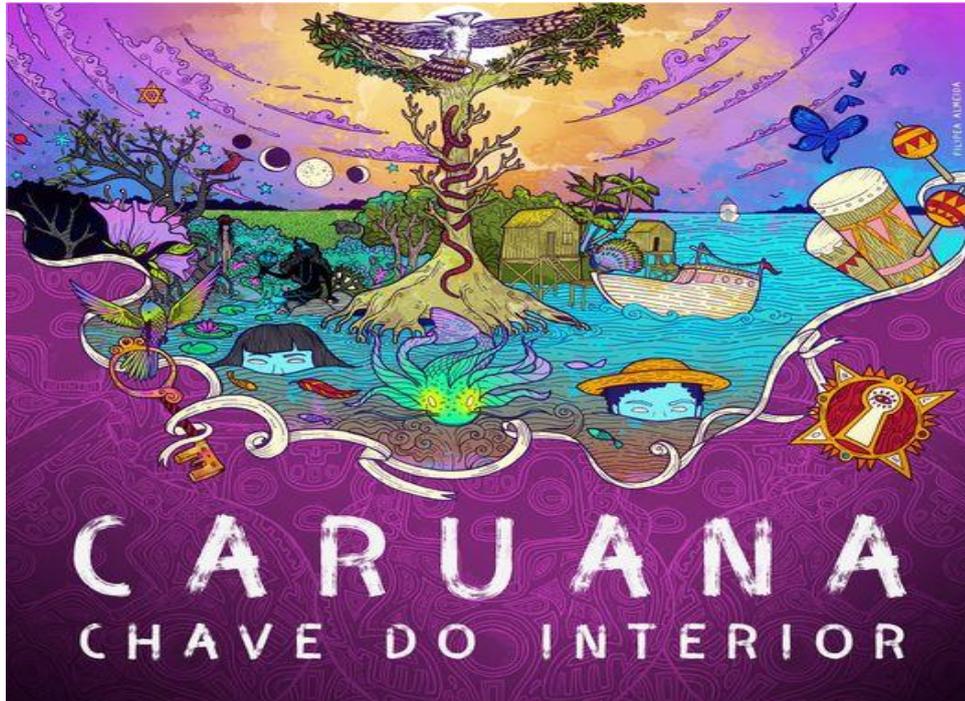
Figura 14 – Conjunto de carimbó urbano Caruana.



Fonte: Fanpage oficial do grupo Caruana.

O EP chamado “Chave do interior”, visualizar figura 15, do conjunto Caruana foi lançado no ano de 2018 e teve produção executiva realizada por mim, a obra conta com quatro faixas autorais e capa do ilustrador e artista Filipe Almeida, além de contar com espetáculo de lançamento no Teatro Margarida Schivasappa por meio do edital “Pauta Livre” da Fundação Cultural do Pará (FCP) e atualmente foi postado nas plataformas de streaming como o Spotify.

Figura 15 – Capa do álbum musical “Chave do interior”, do conjunto de carimbó urbano Caruana.



Fonte: Fanpage oficial do grupo Caruana.

Os fatos citados demonstram o uso da cadeia produtiva do mercado fonográfico da indústria cultural, como também, das políticas públicas via editais de fomento financeiro no âmbito da cultura e da arte dentro do território paraense, apesar de manterem práticas autônomas de produção cultural e de capitalização como ensaio em homeestúdio ou apresentações nas ruas e praças, respectivamente, como práticas produtivas para manutenção da experiência urbana do carimbó, como abordaremos no capítulo seguinte desta proposta de pesquisa.

Dito isso, podemos imergir nas músicas, presentes produção ou nos espetáculos, para observar que o posicionamento discursivo nas letras do conjunto Caruana se distancia das temáticas do carimbó pau-e-corda, haja vista que realizam desdobramentos no conteúdo a partir de temáticas que envolvem a diversidade, violência, valorização da fauna e flora, afro-religiosidade e política social como se pode observar na letra da canção “Batuque de gente colorida”, ver figura 16, que diz assim “que é mar de gente boa batuque cabano a entoar olhe além do véu que cobre tua mente e mar olhando pra esse mar é que de fato verás brilhar sereno olhar na dança batuque de gente colorida força da natureza dance o carimbó que nesse batuque meu nego mas não se sinte só” ou nos versos da canção “Ciranda Oração”, visualizar figura 17, que fala “salve a natureza salve a rainha do mar frequência tambor batuque no ar salve Iemanjá beira de estrada cinzenta no ar flores que vão passar na dança da guerra na vida

que morre pra depois brotar momento circular”.

Figura 16 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Caruana.

Batuque de gente colorida

Olhe pra esse céu
Olhe pra esse carnaval
Olhe pra esse mar
Divina flor beleza astral
E é mar de gente boa
Barco cabano a entoar
Olhem além do véu
Que cobre tua mente mar
Olhando pra esse mar é que de fato veras brilhar
Sereno olhar na dança
Batuque de gente colorida
Força natureza
Dance o carimbó
Que nesse batuque meu nego
Mas não se sinte só
Mas não se dança só
Ama a nossa gente pra dar significado
Preenchendo o vazio que existe
Dentro de quem não sabe amar
Batuque de gente colorida
Olhe pra esse céu
Olhe pra esse carnaval
Olhe pra esse mar
Divina flor beleza astral
E é mar de gente boa
Barco cabano a entoar
Olhem além do véu
Que cobre tua mente mar
Olhando pra esse mar é que de fato veras brilhar
Sereno olhar na dança
Batuque de gente colorida
Força natureza
Dance o carimbo
Que nesse batuque meu nego
Não se sinte só
Não se dança só
Ama a nossa gente pra dar significado
Preenchendo o vazio que existe
De quem não sabe amar

Fonte: Transcrição do autor (2021).

Figura 17 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Caruana.

Ciranda oração

Ouçá a voz do coração
Para que a mente não
Possa te enganar irmão
Dance a ciranda oração
Se cá nessa roda
Mora a dor
Dancemos unidos
E o caminho é o amor
Que seja essa ciranda
Feita ao clarão da lua
Com o sabor vegetal
Tanto nos cura
Salve a natureza
Salve a rainha do mar
Frequência tambor
Batuque no ar
Salve Iemanjá
Beira de estrada cinzenta no ar
Flores que vão passar
Na dança da guerra
Na vida que morre pra depois brotar
Momento circular
Dance a ciranda oração (2x)

Fonte: Transcrição do autor (2021).

Outras pontos nítidos durante a análise sobre as letras das composições musicais do conjunto de carimbó urbano Caruana que se faz necessário apontar é a questão referente a utilização de temáticas que fazem referência a vivência de um indivíduo inserido dentro do território amazônico paraense e mais específico nos espaços urbanos da Região Metropolitana de Belém (RMB), como, também, com o movimento do carimbó no Estado do Pará como percebido no uso de temas que fazem alusão a valorização do carimbó, política cultural, além do enaltecimento do universo batuqueiro dos carimbozeiros urbanos como podem ser percebidos na letra da canção ‘Batuqueiro’ (figura 18), que diz assim “quando batuqueiro toca o tambor / é sensacional / todos dentro da roda sentem a força ancestral”.

No carimbó, por incrível que pareça, apesar de diversas influências pessoais que fluem no nosso som, o nosso diferencial, principal, é o respeito pela tradição, na tentativa de manter a instrumentação, com as maracas e os curimbó protagonizando. (Entrevista de Rafael du Valle para o Programa Terruá da TV Unama, no dia 15 de maio de 2019).

Figura 18 – Letra completa de canção do conjunto de carimbó urbano Caruana.

Batuqueiro:

**Quando o batuqueiro
 Toca o tambor é sensacional
 Todos dentro da roda sentem a força ancestral (2x)
 Dança menina
 Dança o vovô
 Dança a vida
 Dança o amor
 Na dança e no canto
 No carimbó
 Só tem alegria de nosso senhor
 Dança menina
 Dança o vovô
 Dança a vida
 Dança o amor
 Na dança e no canto do carimbo só tem alegria de nosso senhor
 Batuqueiro
 É por amor
 Cura nossa gente com a força do teu tambor
 Batuqueiro
 Beija flor cantor
 E trouxe no bico uma chave do interior (2x)
 Não sei se é de Marapanim
 Ou se é do marajó
 Se ele é de Santarém novo
 Ou mora no igapó
 Só sei que ele é
 De onde ouvi soar
 Um canto libertador da vida
 Desse lugar
 E a flor de murure
 Ira desabrochar
 Num canto libertador da vida
 Batuqueiro
 É por amor
 Cura nossa gente com a força do teu tambor
 Batuqueiro
 Beija flor cantor
 E trouxe no bico uma chave do interior (2x)
 Quando o batuqueiro
 Toca o tambor é sensacional
 Todos dentro da roda sentem a força ancestral (2x)
 Dança menina
 Dança o vovô
 Dança a vida
 Dança o amor
 Na dança e no canto do carimbo só tem alegria de nosso senhor
 Batuqueiro
 É por amor
 Cura nossa gente com a força do teu tambor
 Batuqueiro
 Beija flor cantor
 E trouxe no bico uma chave do interior (2x)
 Viva o batuque! Viva a resistência! Viva nosso carimbo ancestral**

Fonte: Transcrição do autor (2021).

Outra questão importante sobre o conjunto de carimbó urbano Caruana que vale pontuar neste momento, é referente às células rítmicas e sínteses harmônicas encontradas durante a análise para esta pesquisa e assim como no grupo de carimbó urbano Cobra Venenosa que encontramos elementos e signos dentro de estética musical e sonora que também fazem parte do carimbó tradicional ou pau-e-corda, além de, também, do carimbó estilizado e elétrico, portanto, é possível inferir que há a presença de hibridismos e reconversões entre os tipos de carimbó citados e o carimbó urbano produzido pelo conjunto Caruana, sendo assim apesar das ressignificações percebidas no que tange as temáticas utilizadas na letra das canções, instrumentação ou confecção dos instrumentos, assim como, também, a resistência cultural assumida pelo conjunto ao produzir a experiência urbana da manifestação do carimbó ao ocupar os espaços públicos como praças e ruas para apresentarem seus trabalhos musicais ou para conseguirem arrecadar uma renda para manutenção da sua sobrevivência dentro da Região Metropolitana de Belém (RMB).

Sobre a questão da instrumentação do conjunto de carimbó urbano Caruana são perceptíveis variações, se comparada às duas correntes carimbozeiras do pau e corda ou tradicional e da estilizada ou elétrica, conforme encontramos na configuração instrumental para gravações de estúdio, quanto para espetáculos em que observei alterações na composição e uso dos curimbós e banjos, haja vista que, assim como, observamos no grupo Cobra Venenosa e Caruana são construídos por material reciclado como os tubos de esgoto de PVC feitos pelo Mestre Dimmi Paixão que, também, influenciou a Caruana a tocar os curimbós em pé, suspensos por um tripé acoplado no corpo do tambor, o que estimula novos timbres e uma forma de sociabilidade outra, antes não realizada em nenhuma composição.

É verdadeiro a crítica em torno do carimbó de Belém como anti-preservacionista da tradição reside especialmente na questão da composição instrumental das “orquestras”. Apesar de tantas grades instrumentais utilizadas para o carimbó, porém, verifico, em suas estruturas rítmicas, a possibilidade de melhor compreender a inviabilidade dos embastes em torno do “desrespeito” às tradições populares. Afinal, nenhum dos carimbós belenenses estudados mantém, também, sob aspecto musical, o exato “padrão” de Marapani, ou qualquer dos seus desdobramentos. (AMARAL, 2005, p. 81).

A instrumentação é um ponto referencial nos conjuntos de carimbó urbano Cobra Venenosa e Caruana, no que tange a produção musical no âmbito das gravações e apresentações, pois há variações de material na construção dos instrumentos musicais como curimbó e banjo, que são construídos por meio de processo de reciclagem de materiais próprios do ambiente urbano como, por exemplo: o curimbó criado a partir da reutilização de

tubo de PVC pelo Mestre Dimmi Paixão, em oposição ao uso de troncos de árvore ou no banjo feito de capacete de moto ou fundo de panela de pressão, idealizado pelo Mestre Ney Lima, ao invés de madeira ou metal.

Nesta parte da pesquisa é importante refletir sobre o porquê do uso de materiais diferentes na confecção dos instrumentos utilizados na instrumentação dos conjuntos de carimbó urbano como nos casos, específicos, do tambor de curimbó de PVC (figura 19), e do banjo feito com fundo de panela de pressão ou de capacete de motocicletas, visualizar figura 20, pois podemos perceber que a escolha de reutilização desses materiais é um opção estimulada pelos processo de hibridação da experiência urbana do carimó, haja vista que o entrelaçamento com a vida cotidiana e a rotina nas cidades urbanizadas leva o carimbozeiros a se adaptar a partir da matéria-prima que está ao seu redor, assim como, também, por meio das sociabilidades em que estão inseridos dentro da cidade de Belém.

Podemos inferir que o uso de elementos e signos da esfera urbana ressignificados dentro do âmbito do carimbó produzido na Região Metropolitana de Belém é resultado de invenções criativas dos carimbozeiros urbanos na tentativa de praticarem a manutenção do seu fazer cultural e artístico por meio do carimbó, haja vista como comentado em uma roda de carimbó no mercado do Ver-o-Peso por um carimbozeiro anônimo: “é mais consciente da nossa parte usar o PVC para confeccionar curimbó, pois além de ser muito mais fácil cortar um tubo de PVC para fazer um tambor ainda podemos respeitar a existência de uma árvore centenária que seria derrubada para fazer o tambor, além de outro fator que nos ajuda na mobilidade, a questão do peso do instrumento, um curimbó de PVC é mais leve que um de tronco de árvore escavado.”

Qualquer alteração na forma como se confecciona um instrumento musical tem ligação com o resultado final da sua sonoridade, haja vista que o timbre de um curimbó de PVC é diferente do de um curimbó de tronco escavado, ou seja, é perceptível que há uma alteração na sonoridade, apesar de mantidas as células rítmicas e sínteses harmônicas da experiência urbana do carimbó como exposto a seguir na proposta de atualização destes signos com inclusão comparativa do carimbó urbano com as matrizes do carimbó tradicional ou pau-e-corda e do carimbó estilizado ou elétrico como pode observado nesta pesquisa, porém é importante ressaltar que mesmo com a alteração da estética sonora proposta pela ressignificação na confecção dos instrumentos não há modificações no contexto da estética musical no âmbito das células e sínteses, rítmicas e harmônicas, respectivamente.

Figura 19 – Curimbó de PVC produzido pelo Mestre Flavio Gama Dagama.



Fonte: Fanpage oficial do grupo Caruana.

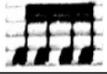
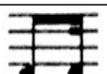
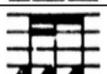
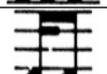
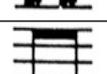
Figura 20 – Banjo de capacete de moto produzido pelo Mestre Ney Lima.



Fonte: Fanpage oficial do grupo Carimbó Cobra Venenosa.

Dessa forma, pensando um melhor jeito de visualizar as questões que envolvem a estética musical da produção do carimbó urbano, decidi esclarecer a questão que envolve as referências da célula e síntese rítmica em relação à instrumentação que envolve a produção dos conjuntos de carimbó urbano Cobra Venenosa e Caruana, no que tange as músicas gravadas e lançadas em ambas às obras desenvolvidas por cada um dos projetos, com o intuito de propor uma atualização das tabelas construídas pelo pesquisador Amaral (2005), como pode ser observado nas tabelas 4, 5 e 6, respectivamente:

Tabela 4 – Atualização das referências de célula rítmica.

CÉLULA RÍTMICA	Marapanim	Mestre Verequete	Pinduca	Conjunto Caruana	Cobra Venenosa
	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM
	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM
	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM
	SIM	NÃO	SIM	SIM	SIM
	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM
	NÃO	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
	NÃO	NÃO	SIM	NÃO	NÃO
	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM

Fonte: Atualização do autor.

Tabela 5 – Atualização das referências de síntese harmônica.

Síntese Rítmica	Marapanim	Mestre Verequete	Pinduca	Conjunto Caruana	Cobra Venenosa
	SIM	NÃO	SIM	SIM	SIM
	SIM	SIM	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	SIM	SIM	NÃO	NÃO
	NÃO	SIM	SIM	SIM	NÃO
	NÃO	SIM	SIM	NÃO	NÃO
	NÃO	NÃO	SIM	SIM	SIM
	NÃO	NÃO	SIM	SIM	SIM
	NÃO	NÃO	SIM	NÃO	NÃO
	NÃO	NÃO	SIM	SIM	SIM
	NÃO	NÃO	SIM	NÃO	NÃO

Fonte: Atualização do autor.

Tabela 6 – Atualização das referências de instrumentação.

INSTRUMENTO	Marapanim	Mestre Verequete	Pinduca	Conjunto Caruana	Cobra Venenosa
BATERIA	NÃO	NÃO	SIM	NÃO	NÃO
CURIMBÓ DE TRONCO ESCAVADO	SIM	SIM	NÃO	SIM	SIM
CURIMBÓ DE PVC	NÃO	NÃO	NÃO	SIM	SIM
CLARINETE	SIM	SIM	NÃO	NÃO	NÃO
FLAUTA	SIM	NÃO	NÃO	SIM	SIM
GUITARRA	NÃO	NÃO	SIM	NÃO	NÃO
MARACÁS	SIM	SIM	NÃO	SIM	SIM
TECLADO	NÃO	NÃO	SIM	NÃO	NÃO
PERCUSSÃO (OUTROS)	NÃO	NÃO	SIM	SIM	SIM
SAXOFONE	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM
BANJO DE MADEIRA	SIM	SIM	NÃO	SIM	NÃO
BANJO DE MOTO DE CAPACETE OU FUNDE PANELA	NÃO	NÃO	NÃO	NÃO	SIM
BAIXO ELÉTRICO	NÃO	NÃO	SIM	NÃO	NÃO
PISTON	NÃO	NÃO	SIM	NÃO	NÃO

Fonte: Atualização do autor.

Para finalizar a hipótese da questão da instrumentação em convegência com a análise das células rítmicas e sínteses harmônicas demonstrou durante a pesquisa que a ressignificação de materiais e objetos urbanos para construção de instrumentos musicais no âmbito do carimbó urbano é, portanto, um movimento natural de intercâmbio da manifestação cultural com elementos, signos e sociabilidades da esfera urbana, sendo assim a transformação dos materiais, além de possibilitar uma redefinição no que tange a questão da instrumentação, também, oferece mudanças no âmbito da estética sonora, haja vista as diferenças entre os timbres de cada tipo de tambor citado, porém é possível inferir que apesar dessas modificações no âmbito do instrumento e da instrumentação, não há alterações que afastam por completo o carimbó urbano da matriz do carimbó tradicional ou pau-e-corda, assim como, também, com o carimbó estilizado ou elétrico, pelo contrário há um uso híbrido de ambas as matrizes na experiência urbana do carimbó na Região Metropolitana de Belém no Estado do Pará.

Dando prosseguimento na análise dos elementos e signos que compõem o carimbó urbano, iremos nos debruçar sobre a questão das composições musicais, ou seja o observado nas letras das canções dos discos lançados por ambos os grupos observados durante a pesquisa. Sendo assim, é possível afirmar que há uma militância política e social na narrativa construída nas músicas em função de que elas são produzidas a partir da interação entre o compositor e o espaço em que ele está inserido, além da camada social do qual faz parte, haja vista que durante a análise das letras percebeu-se o registro de temáticas referentes a conteúdos sobre feminismo, violência e diversidade cultural.

As composições musicais analisadas demonstraram que os temas encontrados que estão insridos no seu cotidiano e fazem parte da vivência dos carimbozeiros da Região Metropolitana de Belém (RMB) e que acabou sendo traduzido em uma forma de produção cultural e artística via a manifestação do carimbó, porém agora dentro da esfera urbana e influenciado e ressignificado por esse espaço, portanto, fazem parte do repertório tanto musical dos conjuntos quanto, também, do entendimento sociopolítico dos integrantes dos conjuntos de carimbó urbano, Caruana e Cobra Venenosa como observado durante as entrevistas no trajeto da pesquisa de campo desta tese.

Segundo Castro (2006), a preocupação em definir o limite do que ou não cultura amazônico-paraense reproduz formas de controle do imaginário paraense, desde final da década de 60, quando ainda vivíamos uma ditadura militar no país, porém esse pensamento persistiu influenciando a demarcação e taxaço do que é ou não parte integrante da linha do tempo da cultura do Estado do Pará, se pensarmos as políticas públicas em relação à produção

de cultura popular, entretanto dentro do âmbito do carimbó urbano podemos perceber ressignificações que dialogam com matrizes do carimbó, registrado pelos instrumentos de salvaguarda como carimbó patrimonializado.

Pudemos observar uma preocupação social partilhada em demarcar o espaço de o que seria uma “cultura” amazônica. Essa preocupação constitui códigos de significação, formas de controle do discurso, comportamentos e hábitos de consumo cultural. Interpretamos esse processo como sendo tributário das profundas transformações sociais e econômicas que o governo federal brasileiro impôs à região sob a índole desenvolvimentista e autoritária do regime militar. Enfim, procuramos compreender a contemporaneidade do debate intelectual belemense como um teatro, um teatro de fronteira, no qual as identidades são permanentemente encenadas – e, dessa maneira, reelaboradas. (CASTRO, 2006, p. 01).

O carimbó urbano desenvolvido na Região Metropolitana de Belém (RMB) tem caráter associado ao ativismo sociopolítico, influenciado pelo contato com os processos das sociabilidades urbanas que atingem a população, no caso específico, da capital paraense, Belém e municípios adjacentes e que, conseqüentemente, afeta os integrantes dos conjuntos Cobra Venenosa e Caruana e influencia sua produção, que acaba sendo ressignificada por esses elementos, ao mesmo tempo em que se posicionam pela defesa e, também, a manutenção do carimbó como manifestação cultural tradicional, mesmo que desenvolvam e produzam uma forma diferente de fazer carimbó, mas com matrizes e elementos do carimbó pau-e-corda, tradicional ou patrimonializado e do carimbó estilizado ou elétrico.

Depois dos comentários sobre a emergência do carimbó urbano, ficou claro que essa manifestação urbana ressignifica elementos do carimbó pau-e-corda ou tradicional e do carimbó estilizado ou elétrico, no que tange a questão da instrumentação e do conteúdo das músicas, como no caso do uso de instrumentos de forma diferenciada, tanto na instrumentação quanto na confecção deles por meio de outros materiais não convencionais. Assim como, também, a diferença na composição das letras, a partir de pautas sociais, políticas e culturais diferenciadas ao fazer uso de temáticas cosmopolitas e contemporâneas, que residem nos grandes centros urbanos do Brasil e do Mundo.

Entretanto, pudemos perceber que mesmo com as diferenças observadas, também, encontramos semelhanças em relação ao uso de matrizes do carimbó pau-e-corda ou tradicional e, também, do carimbó estilizado ou elétrico no âmbito da estrutura da célula e síntese rítmica da sua estética musical, resultando, portanto, se pensarmos a partir dos conceitos de Hall (2003) e Canclini (2003), numa codificação e decodificação em convergência das matrizes, a partir de uma ressignificação híbrida do carimbó pau-e-corda, tradicional e patrimonializado, assim como, também, do carimbó estilizado e elétrico, porém

sem perder o diálogo com essas matrizes do carimbó no Estado do Pará.

5 NOSSO PALCO É A RUA: REFLEXÕES SOBRE O CARIMBÓ URBANO E A PRÁTICA DO MANGUEIO COMO RECURSO DE SOCIABILIDADE PARA AFIRMAÇÃO DO DIREITO A CIDADE

A experiência com a produção cultural e executiva no Pará, no âmbito das manifestações da cultura popular como o carimbó, me permitiu compreender na prática que a sobrevivência do projeto musical do conjunto Caruana podia dialogar com mais de uma face do mercado de consumo de cultura, representadas pelas políticas públicas municipais e estaduais, a indústria cultural nos seus novos formatos dentro do ambiente da internet e a rua por meio do contato direto com a comunidade.

Vale ressaltar que, por muitas vezes, os integrantes do conjunto de carimbó Caruana não conseguiam captar financeiramente um valor monetário mínimo para que todos pudessem ter uma renda mensal de pelo menos um salário mínimo, mesmo que tenhamos assumido os três caminhos possíveis para conseguir dinheiro para, primeiramente, sobreviver e, posteriormente, investir em novos equipamentos ou aluguel de estúdios de gravação.

Em 2019, o problema financeiro me incomodava dentro desse cenário e passei a dialogar com outros conjuntos de carimbó urbano para descobrir como eles fazem captação financeira para os seus projetos e quase todos apontaram a rua como o lugar onde podiam conseguir dinheiro para comer e se locomover pela cidade, além do reconhecimento como projetos de carimbó, mesmo que um carimbó ressignificado por elementos urbanos. A escolha pela rua se fez necessária em função da dificuldade em aprovação de editais ou convites para tocar em espaços culturais ou festivais.

Os desdobramentos que envolvem a produção da manifestação do carimbó urbano acende o estímulo de novos modos de produção do carimbó na Região Metropolitana de Belém, com novos formatos de sociabilidades que são mobilizados no processo de ressignificação urbana do carimbó, sendo assim, a proposta é analisar o manguêio praticado pelos carimbozeiros de forma itinerante pelas ruas ou dentro dos eventos de ocupação em praças ou mercado, que são denominadas batucadas, como formas de ocupação da cidade característica das manifestações da cultura popular em função da ausência de fomento, acontecem de forma orgânica entre os carimbozeiros que se reúnem em pontos da região metropolitana de Belém para se apresentarem para o público transeunte.

O manguêio, segundo o dicionário, pode ser caracterizado como o ato de pedir

dinheiro na rua, entretanto, pode pressupor ou não o intercâmbio de dinheiro em troca de objetos artísticos, haja vista que a prática de manguear é algo que advém da contracultura e de mecanismos de sociabilidade e resistência do movimento hippie como observado, também, na pesquisa de Da Silva Neto (2017).

Condição de exposição na ocupação de determinado espaço urbano: o chão de um praça, calçada ou qualquer lugar público. Nesse contexto, o “mangueio” é o oferecer, chamar a atenção para o objeto artístico que é colocado em negociação, bem como a possibilidade de convencimento – a potência da linguagem em favor da própria representação cultural. (DA SILVA NETO, 2017, p. 8).

O ato de manguear é um fenômeno urbano ligado ao grupo de artistas de rua que produzem artesanatos e literatura marginal, assim como, também, aqueles que realizam intervenções ligadas à estética cênica e circense. Portanto, o mangueio é tido como um mecanismo de fonte de renda por meio do intercâmbio de produtos artístico ou culturais sejam materiais, como por exemplo, zines, colares e brincos, ou imateriais, tal como performances e peças teatrais.

Após o afirmado anteriormente, vou pontuar a questão de demarcar a diferenciação entre carimbozeiros e hippies, haja vista a necessidade de mostrar que ambos não participam do mesmo grupo social, ou seja, não compartilham do mesmo estilo de vida, signos e elementos culturais, porém há convergências no fenômeno de sociabilidade da apropriação dos espaços públicos, como o exemplo do mangueio que é uma prática usada por ambos os sujeitos com o mesmo objetivo econômico, entretanto, as intenções comunicacionais no fazer do carimbozeiro urbano, ao praticar o mangueio, que pressupõe o fazer cultural e, conseqüentemente, no caso específico, o artístico também.

A ocupação de espaços públicos, por meio de uma manifestação cultural, implica em alterações na cadeia produtiva do mercado, como abordaremos posteriormente, quando reunirmos os conceitos e interpretações de Harvey (2014), sobre os estímulos e intervenções na sociabilidade dos ambientes urbanos pelas coletividades, tal como no contexto do carimbó produzido em espaços urbanos da região metropolitana de Belém, que carregam no seu fazer a intenção de reinventar a cidade para consolidar a sobrevivência do estilo de vida dos carimbozeiros urbanos e, conseqüentemente, a resistência da manifestação cultural.

Esse direito, afirmava ele, era ao mesmo tempo uma queixa e uma exigência. A queixa era uma resposta à dor existencial de uma crise devastadora da vida cotidiana na cidade. A exigência era, na verdade, uma ordem para encarar a crise nos olhos e criar uma vida urbana alternativa que fosse menos alienada, mais significativa e divertida, porém, como sempre em Lefebvre, conflitante e dialética, aberta ao futuro,

aos embates (tanto temíveis como prazerosos), e à eterna busca de uma novidade incognoscível. (HARVEY, 2014, p. 11).

Segundo Paes Loureiro (2001), na sua pesquisa sobre cultura amazônica e o Dossiê Iphan (2014), o carimbó é uma manifestação cultural ligada a uma identidade regional, portanto não foi absorvida, completamente, pela globalização, sendo assim não faz parte do grupo dominante de manifestações culturais cosmopolitas da indústria cultural.

O isolamento que recobria a Amazônia com o manto do mistério, distância a intemporalidade, que a impedia de intercambiar seus bens culturais, contribuiu para que se acentuasse sobre ela uma visão folclorizante e primitivista. Sendo assim contra essa corrente de pensamento, ao tratar-se de uma cultura amazônica do caboclo, ela será entendida como expressão da sociedade que constitui a Amazônia contemporânea à história dessa sociedade e contemporânea à da ocidental. Uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. (PAES LOUREIRO, 2001, p. 55).

O conceito do mangueio para capitalização de recursos financeiros, para os carimbozeiros, aplicado ao exercício musical, no contexto do carimbó produzido em espaços urbanos da região metropolitana de Belém, é feito de forma analógica pelas ruas, salvo em momentos de ocupação com os eventos de batucada, onde ocorre o uso de equipamentos de som, configurando desta forma duas formas distantes de produção do mangueio, uma em movimento entre locais e outra estática em uma localidade.

Reivindicar o direito à cidade no sentido que aqui proponho equivale a reivindicar algum tipo de poder configurador sobre os processos de urbanização, sobre o modo como nossas cidades são feitas e refeitas, e pressupõe fazê-lo de maneira radical e fundamental. (HARVEY, 2014, p. 30).

A partir dos conceitos de Lefebvre (2008), sobre a produção social dos espaços de urbanidade e Harvey (2014), referente às intervenções da sociabilidade da cultura popular dentro do ambiente urbano, é possível compreender quais elementos são mobilizados pelo carimbó urbano nos processos de apropriação dos espaços públicos, como ruas e praças, da região metropolitana de Belém a partir da prática do mangueio por meio de performances e produtos musicais dos carimbozeiros urbanos.

O espaço não é um objeto científico descartado pela ideologia ou pela política; ele sempre foi político e estratégico. Se esse espaço tem um aspecto neutro, indiferente em relação ao conteúdo, portanto ‘puramente’ formal, abstrato de uma abstração racional, é precisamente porque ele já está ocupado, ordenado, já objeto de estratégias antigas, das quais nem sempre se encontram vestígios. O espaço foi formado, modelado a partir de elementos históricos ou naturais, mas politicamente. O espaço é político e ideológico. É uma representação literalmente povoada de

ideologia. Existe uma ideologia do espaço. Por quê? Porque esse espaço, que parece homogêneo, que parece dado de uma vez na sua objetividade, na sua forma pura, tal como o constatamos, é um produto social (...). (LEFEBVRE, 2008, p. 61-62).

Sendo assim, a cultura popular por não estar, completamente, inserida na indústria cultural incentiva a construção de uma cadeia produtiva, que utiliza a rua da região metropolitana de Belém como recurso midiático e econômico, o que promove questões relacionadas com a atualização da cultura por meio de processos de hibridização e inserção de elementos incorporados de contextos das urbanidades.

Após uma análise dos conceitos sobre a produção social do espaço e, também, sobre as intervenções da sociabilidade da cultura popular dentro do ambiente urbano, conjuntamente, com uma análise de entrevistas realizadas durante a pesquisa com carimbozeiros urbanos sobre a questão do manguieiro, é possível tecer observações sobre a existência de dinâmicas sociais que incorporam atravessamentos na manifestação cultural do carimbó na região metropolitana de Belém, haja vista a necessidade de mecanismos que possibilitem aos carimbozeiros urbanos encontrarem sua subsistência nos espaços urbanos por meio da produção do carimbó.

Neste momento vale citar como ocorreu o processo de captação de relatos dos carimbozeiros urbanos, haja vista que com a pandemia de Covid-19 eu precisei montar diversas estratégias para alcançar as narrativas das pessoas que produzem carimbó urbano. Desta forma eu realizei duas formas para conseguir ouvir os carimbozeiros, uma foi realizar um questionário com perguntas direcionadas e objetivas o nome dos carimbozeiros urbanos que consegui entrevistar, seja presencialmente ou de forma virtual, durante o trajeto da pesquisa com os seguintes carimbozeiros urbanos: Priscila Duque, Raíra Maciel, Herón Rodrigues, Samara Ranieri, Marcos Sarrazin, Bruna Rodrigues, João Pinheiro, Rafael du Vale e Matheus Leão. A outra forma foi frequentar as batucadas e rodas de carimbó e conversar de forma informal com os mestres de carimbó, integrantes de conjuntos de carimbó urbano e carimbozeiros urbanos, portanto, pude escutar relatos e causos sobre a experiência urbana do carimbó que eu só teria acesso daquela forma.

É necessário perceber que o carimbó urbano movimenta outras estruturas de sociabilidade para o exercício do direito aos espaços públicos da cidade, como por exemplo, a experiência do manguieiro como recurso de sociabilidade por meio de apresentações itinerantes na rua, assim como, também, espaço midiático de divulgação e distribuição de seus trabalhos autorais, além de mecanismo de resistência sociocultural e capitalização econômica a partir das doações financeiras de indivíduos que entram em contato com o show autoral realizando.

Conforme Harvey (2014) em relação ao conceito de valor de uso e valor de troca é possível inferir que as intervenções das sociabilidades da esfera urbana dentro do carimbó estimularam alterações nas dinâmicas da produção dos conjuntos de carimbó inseridos nesse espaço e, conseqüentemente, da rua também, pois houve uma ressignificação dos espaços públicos como, no caso específico das praças, onde ambos se valorizaram no processo, pois as praças passaram a ser ocupadas e ter vida social ativa e os carimbozeiros e conjuntos de carimbó puderam ter um palco público e aberto.

Segundo os conceitos de Lefebvre (2008) sobre a produção social das cidades, conseguimos observar durante a pesquisa que o carimbó urbano estimulou novas configurações na produção social do espaço urbano por meio da ocupação do espaço público pelos carimbozeiros urbanos com o intuito de desenvolverem mobilizações de resistência com a cultura popular a partir da manifestação do carimbó urbano ao fazer o manguieiro para alcançar de uma renda para a sobrevivência e ao mesmo tempo a efetivação da divulgação dos seus trabalhos musicais com a experiência urbana do carimbó na Região Metropolitana de Belém.

O urbano como forma e realidade nada tem de harmonioso. Ele também reúne os conflitos. Sem excluir os de classes. Mais que isso, ele só pode ser concebido como oposição à *segregação* que tenta acabar com os conflitos separando os elementos no terreno (...). O urbano se apresenta, ao contrário, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, unidade das contradições. (LEFEBVRE, 2004, p. 160).

É importante ressaltar que, entre o século XIX e XX, havia nos municípios de Vigia, no interior do Estado do Pará, e na capital Belém, segundo Salles e Salles (1960), uma lei municipal de N° 1.028, de 5 de maio de 1880, do Código de Posturas, que marginalizava a prática do carimbó com penalizações e prisão, gerando dessa forma uma postura proibitiva sobre a manifestação cultural. “É proibido, sob pena de 30.000 reis de multa [...] Fazer bulhas, vozerias e dar autos gritos [...] Fazer batuques ou samba [...] Tocar tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento que perturbe o sossego durante a noite” (CÓDIGO DE POSTURAS DE BELÉM apud SALLES; SALLES, 1969).

Como visto anteriormente, segundo intervenções dos conceitos de Lefebvre (2008), podemos afirmar que a emergência do carimbó urbano promoveu novas condições de exposição e de produção da manifestação cultural e uma delas foi o debate sobre a apropriação dos espaços públicos pelos produtores de carimbó, dentro do contexto urbano, e esse fato demonstra a emancipação do indivíduo a partir da construção de espaços de interação social, por meio de elementos impressos pelo carimbó atravessado pela urbanidade.

a atividade criadora, a arte e o conhecimento são manifestações particulares e momentos, que superam mais ou menos a divisão parcelar dos trabalhos. Enfim a necessidade da cidade e da vida urbana só se exprime livremente nas perspectivas que tentam aqui se isolar e abrir os horizontes. As necessidades urbanas específicas não seriam necessidades de lugares qualificados, lugares de simultaneidade e encontros, lugares onde a troca não seria tomada pelo valor de troca, pelo comércio e pelo lucro? Não seria também a necessidade de um tempo desses encontros, dessas trocas? (LEFEBVRE, 2008, p. 105-106).

A criação, portanto, de eventos culturais como, por exemplo, batucadas pela região metropolitana de Belém, tendo como expoentes desse movimento, os batuques da Praça da República e do Mercado de São Brás, funcionaram como espaços de fomento e de divulgação de trabalhos autorais por conjuntos, mestres e carimbozeiros do meio do espaço urbano do Estado do Pará, que conferem novas condições sobre a dialética espacial, a partir de elementos que possibilitam a manutenção sociocultural da produção do carimbó urbano, haja vista que esses eventos são produzidos pelos próprios carimbozeiros urbanos em função da ausência de evento específico ou focado no carimbó dentro da Região Metropolitana de Belém (RMB) e mesmo com essa mobilização, por parte dos atores sociais e culturais do carimbó urbano, há situações incômodas para manutenção das batucas, como a questão de que a cidade possui zonas onde a segurança pública impede a livre circulação e expressão dos indivíduos que não estiverem enquadrados em aspectos morais ligados a cultura de bairro e isso causa preconceitos em relação aos batuques.

O carimbó urbano é uma das manifestações artísticas que deve reivindicar o seu direito à rua, assim como qualquer outra manifestação. Vejo que esse direito é concedido em lugares específicos, por exemplo, o mesmo carimbó que toquei no Ver-o-Peso com toda a aceitabilidade e interação com o público, porém na praça Batista Campos é considerado “barulho” e perturbação. (Parte da entrevista realizada pelo autor com o carimbozeiro urbano Marcos Sarrazin).

Esses eventos mobilizavam grupos de Icoaraci, Guamá, Terra Firme, Ananindeua, Cidade Velha e outros bairros de Belém com o objetivo de oferecer um espaço livre da cadeia produtiva do capital e aberto a diálogos e modos de fazer da manifestação cultural do carimbó, em espaços urbanos da região metropolitana de Belém como praças, feiras, mercados e ruas.

Além de movimentar centenas de pessoas, em torno das rodas de carimbó montadas como palcos horizontais entre o carimbozeiro urbano e a comunidade. Dessa forma, transformando a produção social do espaço público por meio de atuações democráticas, onde não existe a obrigatoriedade de pagar ingresso, porém há a prática do manguieio, como alternativa a questão da manutenção financeira para os carimbozeiros urbanos.

O manguieio, na verdade, subverte a ideia de palco, o próprio movimento que tá acontecendo de carimbó de rua, de batuque, indo na contramão do conceito de mainstream, ou do fato de haver um ponto elemental que vai fazer toda essa dinâmica aconteça. E tocar na rua permite que a pessoa que tá assistindo cante junto contigo e se souber tocar um instrumento e tiver um sobrando ela vai tocar, então a gente destrói a ideia de um palco e transforma uma relação mais humana com todos. (Parte da entrevista realizada pelo autor com o carimbozeiro urbano João Pinheiro).

Segundo Lefebvre (2008), a apropriação do espaço público pelos cidadãos confronta a lógica da dominação ou da marginalização na produção social do espaço, sendo assim, o manguieio se configura como um mecanismo de exercício do direito a circulação e ocupação dos espaços públicos por meio da realização de sua prática cultural, que é produzida como um elemento de pertencimento urbano da coletividade paraense como expressão da identidade cultural.

O direito à cidade não pode ser concebido como um simples direito de visita ou retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como direito à vida urbana, transtornada, renovada. Pouco importa que o tecido urbano encerre em si o campo e aquilo que sobrevive da vida camponesa conquanto que o “urbano”, lugar de encontro, prioridade do valor de uso, inscrição no espaço de um tempo promovido à posição de supremo bem entre os bens, encontre sua base morfológica sua realização prático-sensível. (LEFEBVRE, 2008, p. 117).

Para entendermos melhor a relação do manguieio com o carimbó urbano, decidi caracterizar o carimbó urbano a partir da observação dos elementos encontrados nas entrevistas realizadas com carimbozeiros urbanos de alguns conjuntos da região metropolitana de Belém, para escutar como essa prática se modela aos modos de fazer do carimbó em espaços urbanos, portanto, foram escolhidos oito entrevistados, sendo que deste total, sete conversas foram registradas e uma foi realizada em off.

Manguear é levar nosso som, nossa cultura e amor pelo o que fazemos pra aquele determinado ambiente e, em consequência disso, utilizar a passada de chapéu, que seria a retribuição, assim ajudando e auxiliando financeiramente. (Parte da entrevista realizada pelo autor com a carimbozeira urbana Raíra Maciel).

Um dos fatores que contribuí para a prática da apropriação dos espaços públicos pela prática do manguieio, no contexto do carimbo urbano, é a ausência de espaços privados de fomento da manifestação cultural do carimbó, produzido em espaços urbanos da região metropolitana de Belém, como por exemplo, o fato de haver somente duas casas de show especializadas na manutenção e produção do carimbó, que são o “Coisa de Negro” em Icoaraci e o “Espaço Cultural Apoena”, que abrem as portas para conjuntos e carimbozeiros urbanos em início de carreira que ainda não possuem público ou trabalhos com trajetórias já

consolidadas no cenário da música produzida no Estado do Pará.

Manguear no, contexto do carimbó, manguear significa levar a nossa própria cultura para as ruas, bares e calçadas pra onde der no sol quente ou numa lua cheia e fazer muito carimbó. É um ato político, uma resistência, porque agente não tem tantos espaços pra mandar nosso carimbó, pra escutar, pra vivenciar isso da nossa terra, então a gente cria esses espaços como uma forma de nos sustentar. (Parte da entrevista realizada pelo autor com o carimbozeiro urbano Mateus Leão).

No contexto do carimbó urbano produzido na região metropolitana de Belém, o ato de manguear para o carimbozeiro urbano é criar a possibilidade de visualizar a rua como palco, onde o público pode se emancipar por meio da escolha de doar algum dinheiro ao chapéu, que normalmente é passado de mão em mão durante o mangueio ao ritmo da roda de carimbó. Nesse momento, a rua é vista, também, como uma mídia, afinal os repertórios dessas apresentações itinerantes, em grande parte das vezes, serem compostos por canções de carimbó já pertencentes ao domínio público, assim como, também, com inserções de músicas autorais dos carimbozeiros urbanos, fazendo dessa forma a divulgação e distribuição de seus trabalhos autorais.

Há inúmeros mestres e mestras e grupos que mantêm vivo esse patrimônio sem nenhuma assistência ou incentivo, portanto, a maioria dos mestres, mestras, tocadores e tocadoras são pessoas de baixa renda que muitas vezes usam a prática do mangueio por uma questão de sobrevivência. (Parte da entrevista realizada pelo autor com a carimbozeira urbana Loba Rodrigues).

A partir do abordado por meio de Lefebvre (2008), podemos invocar o trabalho do pesquisador Harvey (2014) sobre a teoria das cidades rebeldes para afirmar que o processo urbano se expandiu através da globalização. Nesse sentido, o direito a cidade passou a ser o direito a vida urbana. Sendo assim, podemos analisar que o carimbó produzido em espaços urbanos passou a estimular a apropriação social do espaço público, social e político dentro dos ambientes urbanos como praças, mercados e ruas, englobando a realização de um desdobramento estético do carimbó como abordado anteriormente, quando comentamos sobre os elementos da prática do carimbó urbano.

Avançando na pesquisa, é possível observar que o direito coletivo sobre o processo de urbanização implica em conflitos com as estruturas estabelecidas nos espaços públicos, entretanto, percebemos que a manifestação cultural do carimbó nos espaços urbanos atravessa e é atravessada por esses aspectos, portanto, por meio de intervenções como a prática do mangueio pelos carimbozeiros da região metropolitana de Belém. Percebemos, portanto, elementos de sociabilidade como fomento, produção e apresentação de espetáculos,

divulgação de eventos que dialogam para a construção de uma cadeia produtiva que envolve a capitalização e distribuição de trabalhos autorais de carimbó urbano.

O direito à cidade é, portanto, muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos. Além disso, é um direito mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. (HARVEY, 2014, p. 28).

Nesse sentido, os atores sociais modificam a dependência da cadeia produtiva da indústria cultural e passam a dialogar com novos formatos de produção social do espaço para a manutenção da sua produção cultural, por meio do carimbó produzido em ruas, praças, feiras e mercados desenvolvendo um espaço de intercâmbio, de encontro entre as diferenças a partir da intervenção das sociabilidades da cultura popular, como observado durante o trajeto da pesquisa de campo e bibliográfica sobre a produção do carimbó urbano pelos carimbozeiros da região metropolitana de Belém.

Dessa forma, podemos pensar no carimbó urbano como um desdobramento da manifestação do carimbó tradicional e carimbó moderno, que imprime novas formas de interação como sociabilidades, a partir do intercâmbio estimulado pela ocupação dos espaços públicos, por meio da produção do carimbó urbano pelos carimbozeiros da região metropolitana de Belém, com a intenção de transitar com a manifestação cultural e expressão artística e, nesse processo, encontrar formas de resistência cultural e subsistência econômica ao fazer carimbó em espaços urbanos.

Depois de reunir os apontamentos anteriores sobre a existência do carimbó urbano, ou seja, produzido em espaços urbanos da região metropolitana de Belém, é possível afirmar que o mangueio é um recurso de sociabilidade que imprime o exercício do direito à cidade por meio da ocupação de espaços públicos e tem como base a realização uma manifestação cultural, que reúne em si elementos que constroem um estilo de vida dentro do carimbó urbano assim, como também, um exercício estético, muito antes da pretensão de fazer emergir um produto artístico material para o mercado comercial, objetivando, desta maneira, o fomento e a resistência da expressão cultural no imaginário urbano.

O entendimento do mangueio, no contexto do carimbó urbano, como uma manifestação sociocultural e política da prática do carimbó em espaços público, configurando, dessa forma, novos formatos de produção social do espaço por meio da intervenção e ocupação dos espaços urbanos como praças, ruas, mercados e feiras demonstra que o ato de

manguear exercita a relação de sobrevivência e distribuição da produção dos carimbozeiros urbanos e seus projetos musicais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada deixou bem claro que a autonomia do carimbó como manifestação cultural levanta questões relacionadas às negociações socioculturais que uma manifestação cultural atravessa e é atravessada no processo de patrimonialização, como o que ocorreu no início do séc. XXI, a partir dos instrumentos de salvaguarda do Iphan, haja vista que há mais de um tipo ou estilo de carimbó sendo produzido no Estado do Pará, como observado no trajeto de investigação proposto ao analisar a existência do carimbó urbano.

Dessa forma, podemos afirmar que o pertencimento sobre o carimbó identidade cultural do Estado do Pará, a partir dos instrumentos de salvaguarda do processo de patrimonialização realizado pelo Iphan, focou seus esforços em registrar a existência do carimbó tradicional ou pau-e-corda como aquele que deveria ser patrimonializado, entretanto, ainda é necessário olhar para a manifestação a partir de suas características específicas, a partir das práticas produtivas que envolvem a produção do carimbó em contato com os lugares e as sociabilidades em que estão inseridos, como no caso específico do carimbó urbano, haja vista que os outros formatos de se fazer carimbó que existem no interior do Pará como o carimbó praieiro, pastoril e rural tem ligações diretas com matrizes da tradição pau-e-corda do carimbó e não usam instrumentos elétricos, porém sem diferenciações no conteúdo ou na confecção da instrumentação, ou seja, mantendo o referencial do carimbó tradicional, sem interferências do carimbó estilizado ou elétrico na sua produção.

O empreendimento de uma reflexão sistemática sobre os contextos em que o carimbó urbano está inserido perante o processo de patrimonialização, que a manifestação sofreu, coloca em ênfase pessoas e seus símbolos que ultrapassam lugares e fronteiras de práticas de produção, discursivas e, conseqüentemente, de sociabilidades que estabelecem conexões em várias escalas dentro do emaranhado de redes superpostas de relações que compõem o fazer da manifestação cultural do carimbó em espaços urbanos da região metropolitana de Belém.

A produção do carimbó em espaços de urbanidade evidencia que há novas sociabilidades, que configuram novos processos estéticos e culturais da manifestação urbana do carimbó, que iluminam percepções sobre a hibridização entre signos das correntes carimbozeiras pau-e-corda ou tradicional em diálogo com estilizado ou elétrico, ou seja, sobre uma relação intracultural de hibridização entre as formas de carimbó existentes, ultrapassando, portanto, a relação intercultural de hibridização entre elementos de fora do âmbito da produção do carimbó no Estado do Pará, pois o surgimento do carimbó urbano demonstra que houve uma espécie de acasalamento dentro da própria manifestação, assim

como, também, é resultado da cópula de entrelaçamentos entre os signos da cultura urbana presente dentro das cidades.

Para explicitar o exposto no parágrafo anterior de forma direta e objetiva o carimbó urbano é fruto da mistura de signos presentes na matriz do carimbó tradicional ou pau-e-corda, assim como, também, do carimbó estilizado ou elétrico, entretanto, há a existência de elementos vinculados a cidade, em outras palavras da cultura urbana. Portanto, é possível compreender que a experiência urbana do carimbó é sustentada por um tripé de matrizes de elementos e signos que fazem parte do processo de hibridização que ocasionou no surgimento do carimbó urbano na Região Metropolitana de Belém (RMB)

As práticas de produção do carimbó urbano ou produzido na região metropolitana de Belém ressignificou elementos do carimbó patrimonializado ou pau e corda ou tradicional, como observado no caso do uso de instrumentos de forma diferenciada tanto na instrumentação quanto na confecção, antes tronco de árvore e agora tubos de PVC. Assim como, também, a diferença na composição das letras, a partir de pautas sociais e culturais ao fazerem uso de temáticas cosmopolitas e contemporâneas e não mais tão-somente regionais, que residem nos grandes centros urbanos do Brasil e do Mundo, resultado numa atuação de ativismo político por meio da manifestação cultural.

É necessário pontuar que a escolha pela construção de uma etnografia multi-situada a partir de Marcus (1995), em convergência com a antropologia interpretativa de Geertz (1978), permitiu uma imersão pontual sobre o que há de registro sobre o carimbó, tanto em outras pesquisas científicas como em produtos audiovisuais ou musicais, além de peças jornalísticas em confluência com momentos distintos na pesquisa de campo, seja por meio da realização de entrevistas ou em vivências a partir de produção executiva e cultural de conjunto de carimbó ou por participação em rodas ou eventos do cenário do carimbó da região metropolitana de Belém. Possibilitando, dessa forma, uma análise comparativa sobre o contexto das práticas produtivas do carimbó no final do séc. XX, assim como, também, sobre o posicionamento discursivo de afastamento do caráter folclorizante, após o processo de patrimonialização no início do séc. XXI.

Seguindo o pensamento observado durante a pesquisa sobre a ressignificação do carimbó tradicional, pau-e-corda e patrimonializado proposto pelo carimbó urbano, se pensarmos que a cultura possui um DNA em constante transformação, podemos afirmar após a análise dos elementos que compõem o carimbó urbano que há a existência de dois processos de hibridização dentro do seu processo de produção na Região Metropolitana de Belém (RMB), haja vista as ressignificações propostas no conteúdo das letras das canções, na

confeção dos instrumentos musicais, na forma como desenvolvem seus trabalhos nas ruas a partir do mangueio, fazendo uso dos espaços públicos como palco e mídia onde apresentam, distribuem e vendem suas composições e produtos por meio de shows improvisados em praças, em função de não terem a mesma abertura nos espaços midiáticos e das casas de shows da cidade de Belém, tal como é observado na produção de carimbó tradicional ou pau-e-corda.

Dessa forma, o mangueio estimula a resistência e sobrevivência do carimbó em espaços urbanos da região metropolitana de Belém, com objetivos que potencializem a coletividade, a sociabilidade, as convergências de manifestações culturais com o cotidiano social da cidade se apresentam como recursos que vão à direção contrária da definição da cidade como mercadoria, pois provoca a ressignificação das relações de uso do espaço público.

Segundo o Dossiê Iphan Carimbó (2014), a patrimonialização exerceu o papel de registro tão-somente do carimbó tradicional ou pau-e-corda como o carimbó patrimonializado, mesmo que a construção do documento tenha pensando um viés de integração entre os carimbozeiros, produtores culturais, mestres de carimbó e fazedores de cultura da manifestação cultural do carimbó do interior e da capital do Estado do Pará, entretanto não houve um aprofundamento sobre a existência do gênero do carimbó urbano, tal como percebido em relação ao carimbó pastoral, rural e praieiro.

A inviabilização do carimbó urbano como uma forma de se fazer carimbó válida coloca um grupo social e cultural a margem dos processos de desenvolvimento de políticas públicas que geram fomentos econômicos e socioculturais, para a conservação da manifestação dentro do Estado do Pará, nas suas mais diversas facetas e formatos, demonstrando, desta forma, que a cultura popular, representada pelo carimbó urbano nessa pesquisa, se molda conforme as sociabilidades em que está inserida e que mesmo sofrendo alterações nas suas matrizes tradicionais ainda dialoga com a tradição e ao mesmo tempo defende a sua manutenção como identidade cultural paraense.

Acredito que se houver uma expansão sobre o debate referente à existência de gêneros da manifestação cultural do carimbó tal como percebido a partir do reconhecimento dos elementos que compõem o carimbó urbano durante essa pesquisa será possível incitar o poder público municipal, estadual e federal a criação de políticas públicas específicas via edital de fomento financeiro para que os carimbozeiros urbanos, conjuntos e mestres de carimbó urbanos possam realizar a manutenção do seu fazer cultural dentro da cidade de Belém.

Após a realização da pesquisa ficou evidente a interferência da cultura urbana da

cidade da Região Metropolitana de Belém (RMB) no Estado do Pará em convegência com a presença de elementos do carimbó tradicional ou pau-e-corda e do carimbó estilizado ou elétrico dentro da manifestação cultural do carimbó produzido pelos conjuntos de carimbó urbano Cobra Venenosa e Caruana, como analisado durante a pesquisa ao encontrar elementos e signos do DNA destas formas de fazer de carimbó citadas anteriormente, além de estímulos da vivência na cidade de Belém que alteraram a cadeia produtiva da experiência urbana do carimbó, a partir da forma como os conjuntos de carimbó urbano utilizam para sobreviver da sua produção cultural, musical e artística.

O diálogo da cultura popular com a cultura urbana gera intersecções que convergem para processos de hibridização, reconvesão, resistência cultural e ressignificação de práticas, haja vista o que observamos dentro do espectro da cadeia produtiva do carimbó urbano e da atuação cultural dos conjuntos de carimbó urbano Caruana e Cobra Venenosa, desta forma é possível inferir que essas alterações são resultantes do entrelaçamento entre essas esferas culturais e que é natural a partir da interação da cultura com as sociabilidades espaciais, no caso específico com a cidade urbana, a capital Belém do Estado do Pará, haja vista que a inserção desses grupos nestes espaços gera aproximações e distanciamentos, assim como também, diferenças e similaridades que, portanto, são desenvolvidas a partir da atuação da manifestação cultural do carimbó dentro do espaço urbano.

É possível observar, portanto, que a dinâmica de negociação cultural de uma manifestação popular dentro do âmbito da cultura urbana gera transformações em função de, segundo Harvey (2014) de reconversão, ou seja, é estimulada uma indução, espontânea ou não, do uso e ocupação dos espaços urbanos públicos com a intenção de exercício do direito à cidade e como forma de ressignificar esse direito, entretanto, este espaço urbano público, no caso a rua ou a praça, também oferece atravessamentos que dialogam com questões relacionadas à manutenção da manifestação cultural, como no caso específico dessa pesquisa o carimbó urbano que fez uso das praças e ruas como palco e espaço de marketing para divulgação de seus discos e trabalhos autorais, sendo assim, pude presenciar processos que demonstraram uma via de mão dupla no que tange a questão de ressignificar a manifestação cultural, haja vista que, também, ocorre uma ressignificação dos modos de uso e do espaço público.

A dinâmica de negociação cultural que a manifestação cultural do carimbó sofreu dentro dos espaços urbanos demonstra, como observado em Hall (2003) ao comentar sobre a diáspora cultural e a compreensão de como aconteceu essa articulação só é possível se observarmos as identidades culturais como produções que nunca se finalizam, pois estão

sempre sofrendo atravessamentos estéticos, culturais, sociais e políticos seja de variáveis externas a manifestação que fazem parte do espaço ou do grupo social onde estão inseridos ou até mesmo de elementos dos deslizamentos provocados por estilos e formas da própria manifestação e suas ressignificações.

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um 'posicionamento', ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade. (HALL, 2003, p. 432-433).

A emersão em diversos contextos assumidos por mim como pesquisador, produtor de conjunto de carimbó, apreciador e consumidor de cultura popular me permitiu entender como acontece a convergência entre os elementos do carimbó tradicional, pau-e-corda e patrimonializado pelo Iphan junto com o carimbó estilizado ou elétrico e assim entender como essa dinâmica se configura e acontece dentro da produção do carimbó urbano dentro da Região Metropolitana de Belém (RMB), deixando bem claro que o hibridismo agora acontece dentro da própria esfera do carimbó urbano e não mais tão-somente na mistura entre culturas distintas, como observado no surgimento do carimbó ao misturar matrizes negras, indígenas e ibéricas portuguesas, entretanto, ao analisar a produção urbana do carimbó encontrei um entrelaçamento dentro dos estilos distintos do carimbó já desenvolvido até o momento.

Olhar para a transformação urbana do carimbó demonstrou que a ressignificação da cultura popular está sujeita a construção de sociabilidades que estimulam o desenvolvimento de um estilo de vida a partir da manifestação cultural, portanto, a pesquisa demonstrou a necessidade em registrar a existência desta ressignificação do carimbó com o intuito de demonstrar que a ausência deste registro invisibiliza todo um grupo social e uma forma de fazer cultural legítima.

Durante a finalização da pesquisa percebi que contexto de produção do carimbó em espaços de urbanidade evidencia que há novas sociabilidades que configuram novos processos estéticos e culturais da manifestação urbana do carimbó, que iluminam percepções sobre a hibridização intracultural entre os signos das correntes carimbozeiras pau e corda ou tradicional em diálogo com o moderno ou estilizado, criando a forma ressignificada de se fazer carimbó e denominada como carimbó urbano.

A pesquisa desta proposta de tese, apesar de andar na contramão de algumas questões do processo de patrimonialização do carimbó realizado pelo Iphan, ela valoriza a relevância da transformação do carimbó em patrimônio imaterial brasileiro, pois reconheço a importância que teve na época em que foi realizado o levantamento de dados para a produção

do Dossiê Carimbó (2014), entretanto, também, reconheço que atualmente é necessário atualizar o documento, haja vista a ausência do registro do carimbó urbano junto ao quadro de gêneros de carimbó onde figura referências sobre o carimbó pastoral, rural e praieiro,

Afinal, como demonstrado na análise realizada nesta pesquisa encontramos matrizes do carimbó tradicional ou pau-e-corda dentro da experiência urbana do carimbó na Região Metropolitana de Belém no que tange a questão das células rítmicas e sínteses harmônicas, portanto, a intenção é propor que haja um olhar crítico sobre o processo de patrimonialização a partir da afirmação sobre a existência do carimbó urbano como gênero da manifestação do carimbó no Estado do Pará.

Referências

- ABRAMO, Pedro. **A cidade caleidoscópica: coordenação espacial e convenção urbana: uma perspectiva heterodoxa para a economia urbana.** Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2007.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor W. **O fetichismo na música e a regressão da audição.** São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- ADORNO, Theodor W. Tempo livre. *In:* ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W. *In:* COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e indústria cultural.** São Paulo: Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1971.
- AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 7, 2001.
- ALVES, Elder. O lugar das culturas populares no sistema MinC: o sertão e a institucionalização das políticas culturais para as culturas populares. *In:* ALVES, Elder (org.) **Políticas culturais para as culturas populares no Brasil contemporâneo.** Maceió: EDUFAL, 2011.
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. *In:* VIEIRA, Lia Braga (org.). **Pesquisa em música e suas interfaces.** Belém: EDUEPA, 2005, .
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. Tradição e modernidade no Carimbó urbano de Belém. *In:* 10º FÓRUM PARAENSE DE LETRAS, 2004, Belém. Mesa Redonda: Tambores, danças e mestres do Carimbó. Belém, 2004.
- AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. O Carimbó de Belém: música e dança popular paraense, da cheia à vazante da maré. *In:* II JORNADA DE PESQUISA – PÓS-GRADUAÇÃO – IAUNESP. São Paulo, 2000.
- ARANTES, Antonio. Sobre Inventários e outros instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural intangível: ensaios de antropologia pública. *In:* **Anuário Antropológico 2007/2008.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.
- ARANTES, Antonio. **Inventário Nacional de Referências Culturais: metodologia.** Campinas: Andrade & Arantes Ltda, 2000.
- ARANTES, Antonio. Diversity, heritage and cultural politics. *In:* FEATHERSTONE, M. (org.). **Problematizing Global Knowledge.** Londres: Sage, 2008.
- ARANTES, Antonio. Reconsidering the social aspects of sustainability: integrated conservation and the urban environmental heritage. *In:* ZANCHETTI, S. (org.).

Conservation and urban sustainable development: a theoretical framework. Recife: Editora Universitária, 1999.

ARANTES, Antonio. Cultural diversity and the politics of difference in safeguarding intangible cultural heritage. *In*: BLAKE, Lanet (org.). **Safeguarding intangible cultural heritage: challenges and approaches.** Grã-Bretanha: Institute of Art and Law, 2007.

BATUCADA NA PRAÇA DA REPÚBLICA. **Ocupação organizada por carimbozeiros urbanos na cidade de Belém do Pará.** Disponível em: [facebook.com/batuquenapraca/](https://www.facebook.com/batuquenapraca/). Acesso em: 17 ago. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: Hucitec, 1999.

BAUER, Martin. Análise de Conteúdo Clássica: uma revisão. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (editores). **Pesquisa qualitativa com som, imagem e texto.** 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

BAZANE, Manoel. **Exemplo de mangueio de carimbozeiros urbanos no mercado do Ver-o-Peso na cidade de Belém do Pará.** Disponível em: [youtube.com/watch?v=xQEV8wp5esk](https://www.youtube.com/watch?v=xQEV8wp5esk). Acesso em: 17 ago. 2020.

BORGONÃO, Miguel Alvarado. **Aculturações: o vazio da cultura e o delírio da identidade.** Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2017.

BRASIL. **Constituição Federal de 1988.** Biblioteca Digital da Câmara dos Deputados. Centro de Documentação e Informação. Coordenação de Biblioteca, 2010. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br>. Acesso em: 17 ago. 2020.

BRASIL. **Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000.** Institui o registro de bens culturais de natureza imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm. Acesso em: 17 ago. 2020.

BRASIL. **Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937.** Legislação ordinária de tombamento. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 27 maio 2012.

BRASIL. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010 (Plano Nacional de Cultura - PNC).** Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm. Acesso em: 17 ago. 2020.

BRANDÃO, Carlos. **Pesquisa participante.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

BRITTO JR, Guaraci. **Centenário Mestre Verequete.** Cultura, Rede de Comunicação. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xcEiibW_M8M&t=1s. Acesso em: 17 ago. 2020.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Luis Arnaldo. **Chama Verequete (parte 01).** Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=yorn3UPeZ2s>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CAMPOS, Luis Arnaldo. **Chama Verequete (parte 02)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JWiAcAzeSrY>. Acesso em: 19 ago. 2020.

CAMPANHA CARIMBÓ. **Carimbó** – Patrimônio Cultural Brasileiro. Disponível em: <http://campanhacarimbo.blogspot.com/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CANCLINI, Nestor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003

CANCLINI, Nestor García. As culturas híbridas em tempos de globalização: introdução à edição de 2001. In: CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

CARUANA, Conjunto de Carimbó. **Fanpage oficial**. Disponível em: <https://www.facebook.com/ConjuntoCaruana/>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CASTRO, Fábio Fonseca de. **A encenação das identidades na Amazônia contemporânea**. [S. l.]: ResearchGate, 2006.

CASTRO, Fábio. As reorganizações identitárias na Amazônia brasileira. **Revista de Estudos Paraenses**, v. 1, n. 1, p. 31-42, 2008.

CASTRO, Fábio. **Entre o mito e a fronteira: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém**. Belém: Labor Editorial, 2011.

CASTRO, Fábio. A identidade denegada. Discutindo as representações e a autorepresentação dos caboclos da Amazônia. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 56, n.º 2, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHIZZOTTI, Antônio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1995.

COBRA VENENOSA, Grupo de Carimbó. **Fanpage oficial**. Disponível em: <https://www.instagram.com/carimbocobravenenosa/?hl=pt-br>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CORRÊA, Roberto Lobato. **O Espaço urbano**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Cultura, espaço e o urbano**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2006.

COSTA, Tony Leão. **Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960-1970)**. 2008. 255 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará (UFPA), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Especialização em História Social da Amazônia, Belém, 2008.

DA SILVA NETO, Antonio Cláudio. Malucos de Estrada: Cultura, Linguagens e Modos de Produção. *In: XVI CONGRESSO INTERNACIONAL DO FÓRUM UNIVERSITÁRIO MERCOSUL – Integração Regional em Tempos de Crise: desafios políticos e dilemas teóricos*, 2017, Salvador. **Anais...**Salvador: UFBA, 2017.

DUQUE, Priscila. **Entrevista em nome do grupo Cobra Venenosa**. Programa Sem Censura Pará, TV Cultura. Belém-Pará, 27 jun. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FGgmelpLDKY>. Acesso em: 19 ago. 2020.

DUTRA, Artur Arias. **Mestres Praianos do Carimbó de Maiandeuá**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6lyhnsP3ZS8>. Acesso em: 19 ago. 2020.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos sobre culturas: uma alternativa latino-americana ao cultural studies. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 30, ago. 2006.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FACCIN, Milton Júlio; NOGUEIRA, Maria Alice de Faria; VAZ, Élide (orgs.). **Narrativas da cidade**: perspectivas multidisciplinares sobre a urbe contemporânea. Rio de Janeiro: E-papers, 2013.

FIGUEIREDO, Silvio; TAVARES, Auda. **Mestres da Cultura**. Belém: EDUFPA, 2006.

FIGUEIREDO, Silvio José de Lima; BASTOS, Eliana. Hibridismo cultural e atualização da cultura: o Carimbó do Brasil. **RESGATE – Revista Interdisciplinar de Cultural**, Campinas, SP, v. 23, n. 2, p. 81-92, 2015.

FONSECA, Robson. **Pau & Corda**: Histórias de Carimbó: o cotidiano de grupos de carimbó de quatro cidades paraenses. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yNSHKqbgW84>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FREI, Beto. Indeterminação e complementariedade. *In: CASTRO, Gustavo de. Ensaio da complexidade*. Porto Alegre (RS): Sulina, 1997.

FUSCALDO, Bruna Muriel Huertas. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. **Revista CPC**, n. 18, 2014.

GABBAY, Marcello. M. **O Carimbó Marajoara**: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário. 2012. 99 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultra) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2012.

GALANTE, Rafael B. **Da cupópia da cuíca**: a diáspora dos tambores centro-africanos de fricção e a formação das musicalidades do Atlântico Negro (sécs. XIX e XX). 2014. 145 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2014.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Editora: Zahar, 1978.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GIRARDI JR., Liráucio. Teoria das mediações e estudos culturais: convergências e perspectivas. **Líbero**, São Paulo, v. 12, n. 23, p. 117-127, jun. 2009.

GIRARDI JR., Liráucio. O estranho mundo da informação – e da materialidade – no campo da comunicação. **Revista E-Compós**, Brasília, v. 20, n. 1, p. 1-18, jan./abr. 2017b.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 2. ed. Manaus: Valer, 2007.

GUMBRECHT, H. U. **Produção da presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2001.

HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: HALL, Stuart; SOVIK, Liv (orgs.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. Identidade cultural e Diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan**, nº 24, p.68-75, 1996.

HALL, Stuart. Raça, Cultura e Comunicações: olhando para trás e para frente dos Estudos Culturais. Helen Hugues (Trad.), Yara Khoury (Revisão Técnica). **Revista Projeto História**, n. 31, ago./dez. 2005.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito a cidade a revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HOGGART, R. **As utilizações da cultura**. Lisboa: Presença, 1973.

IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó. **Dossiê Iphan Carimbó**. Belém-PA, 2014.

IPHAN. **Portal**. 2014. Disponível em: <http://portal.Iphan.gov.br/>. Acesso em: 20 ago. 2020.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à cidade**. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Humanitas, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **A re-produção das relações de produção**. [S.l.]: Publicações Escorpião, 1973.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e Política**. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2008.

LEFEBVRE, Henri. **A Vida Cotidiana no Mundo Moderno**. São Paulo: Ática, 1991.

LEITE JR, Daniel Leite. **Arquivos das entrevistas realizadas com carimbozeiros urbanos entre 2019 e 2021 a partir do questionário desenvolvido para pesquisa de campo**.

Disponível em:

https://drive.google.com/open?id=1ZOU9B56Ob2b9pLafOTY7dpt_eCrFh4Ws. Acesso em: 21 ago. 2020.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica** – uma poética do imaginário. São

Paulo: Escrituras Editora, 2001.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. **Matrizes**, São Paulo, v. 8, n. 1, 2014.

MACIEL, Antonio Francisco de A. **Carimbó: um canto caboclo**. Campinas-São Paulo: Unicamp, 1983.

MAGNANI, Guilherme. Etnografia como prática e experiência. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 32, 2009.

MALINOWSKI, Branislaw. **Uma teoria científica da cultura**. São Paulo: Zahar, 1975.

MARCUS, George E. Ethnography in/of the word system: the emergence os multi-situed ethnography. **Annual Anthropological Reviem**, nº 24, 1995.

MARDOCK, André; MARCOS, Felipe. **Pau e Corda: Histórias de Carimbó**. TV Cultura do Pará, Belém, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yNSHKqbgW84>. Acesso em: 21 ago. 2020.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. In: SOUZA, M. W. de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MALDONADO, Alberto. **Perspectivas metodológicas em comunicação: desafios na prática investigativa**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

MALDONATO, Mauto. Arquipélago identidade O declínio do sujeito autocêntrico e o nascimento do eu múltiplo. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, 8 (3), jul.-set. 2005.

MEKARON, Filmes. **Carimbó**. Inventário do Carimbó como Patrimônio Cultural e Imaterial Brasileiro. Belém: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VITK6yu3P6c>. Acesso em: 17 ago. 2020.

MIGNOLO, Walter D. **A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade**. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2005.

MIGNOLO, Walter D. **Historias locales/disenos globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ORTIZ, Renato. Estudos culturais. **Tempo social**, v. 16, n. 1, jun. 2004.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

PINDUCA E BANDA. **Carimbó e sirimbó do Pinduca**. [S. l.]: Beverly Som e Eletrônica LTDA, 1973.

PITRE, Edwin. **A música na formação da identidade na América Latina: o universo afrocaribenho e afro-brasileiro**. 2002. Dissertação (Mestrado em PROLAM) – ECA/USP, São Paulo, 2002.

PROGRAMA SEM CENSURA-PA. **Entrevista de Hugo Caetano sobre o documentário “Mestres Urbanos da Vila de Icoaraci”**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=begBqFqaP9c>. Acesso em: 17 ago. 2020.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RESTREPO, Eduardo. WALSH, Catherine. VICH, Víctor. **Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Popayán/Lima/Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar. Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1999.

RICOEUR, Paul. **Memory, History, Forgetting**. EUA: University of Chicago Press, 2004.

SALBÉ, Taís. **Exemplo de um dos dias de Batucada da Praça da República na cidade de Belém do Pará**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7hGSKRGfKqY>. Acesso em: 19 ago. 2020.

SALLES, Vicente. **A música e o tempo no Grão-Pará**. Belém: CEC, 1980.

SALLES, Vicente. Carimbó: Trabalho e lazer do Caboclo. **Revista Brasileira de Folclore**, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, v. 9, nº 25, p. 257-282 1969.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear em rede**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SOUZA, William. **Os mestres do carimbó: homenagem ao festival do carimbó de Marapanim**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2FsS229Gua4>. Acesso em: 19 ago. 2020.

SUBVERSIVA, Produção Cultural Independente. **Mestres Urbanos da Vila de Icoaraci**. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=9XamKNispd8. Acesso em: 19 ago. 2020.

TAUK, Maria Sallet. Receptores imaginados: os sentidos do popular. *In: ENCONTRO DA COMPÓS*, 17, 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: UNIP, 2008.

TAUK, Maria Sallet. O consumo de bens culturais nas culturas populares: identidade reconvertida ou diversidade refuncionalizada? *In: PERUZZO, Cecília Maria Krohling; PINHO, José Benedito (orgs.). Comunicação e multiculturalismo*. São Paulo/Manaus: Intercom/Universidade do Amazonas, 2001.

VALLE, Rafael du. Entrevista em nome do conjunto Caruana. **Programa Terruá**, TV Unama. Belém-Pará, 15 maio 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IQSfOR6iXaI>. Acesso em: 18 ago. 2020.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. **Mana**, v. 12, n. 1, abril de 2006.

Discografia

CHAVE DO INTERIOR. **Disco do conjunto de carimbó urbano Caruana**. Belém: Produção independente dos integrantes, 2018.

COBRA VENENOSA. **Disco do conjunto de carimbó urbano Cobra Venenosa**. Belém: SubVersiva Produção Cultural Independente e Na Cuiá Produtora Cultural, 2019.

MESTRE CUIPIJÓ. **Mestre Cupijó e seu Ritmo**. São Paulo: Continental, 1975.

MESTRE LUCINDO; Conjunto Canarinho de Marapanim. **Isto é Carimbó!! O Carimbó autêntico gravado em Belém do Pará**. Belém: RAULAND, 1974.

PINDUCA. **O Rei do carimbó**. Belém – São Paulo: Gravason – Copacabana, 1985.

VEREQUETE E SEU CONJUNTO UIRAPURU. **O legítimo carimbó**. [S. l.]: Companhia Industrial de Discos, 1974.

VEREQUETE E SEU CONJUNTO. **A volta do carimbó**. São Paulo: Gravason, 1984.