



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

VANILDO PALHETA MONTEIRO

**CARIMBÓ DO *SANTO PRETO*: A presença negra na performance musical da
Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)**

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. MARGARETE ARROYO

São Paulo

2016

VANILDO PALHETA MONTEIRO

**CARIMBÓ DO *SANTO PRETO*: A presença negra na performance musical da
Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Margarete Arroyo.

São Paulo

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

M775c Monteiro, Vanildo Palheta
Carimbó do *Santo Preto*: a presença negra na performance musical da festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA) / Vanildo Palheta Monteiro. - São Paulo, 2016.
236 f. : il. color.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Margarete Arroyo.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música popular – Brasil. 2. Negros - Canções e musica.
3. Tambor. I. Arroyo, Margarete. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.981

VANILDO PALHETA MONTEIRO

CARIMBÓ DO *SANTO PRETO*: A presença negra na performance musical da Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Margarete Arroyo.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Margarete Arroyo (Orientadora)
Instituto de Artes de São Paulo – UNESP

Prof^ª. Dr^ª. Glaura Lucas
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof^ª. Dr^ª. Sonia Maria Moraes Chada
Universidade Federal do Pará

Prof^ª. Dr^ª. Dorotéia Machado Kerr
Instituto de Artes de São Paulo – UNESP

Prof. Dr. Alexandre Francischini
Instituto de Artes de São Paulo – UNESP

São Paulo, 31 de março de 2016.

Dedico esta tese a todos os membros da Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo (PA), sem os quais jamais seria possível realizá-la; e, em especial, aos meus amados pais, Floriania Palheta (amor da minha vida) e Valdelino Monteiro.

AGRADECIMENTOS

Ao meu DEUS, a quem, por tudo agradeço com profunda gratidão, amor e reverência.

À Padroeira de minha terra, Nossa Senhora de Nazaré, companheira espiritual de todas as horas. E por devoção, elevo também minha gratidão a Nossa Senhora Aparecida.

Ao Glorioso São Benedito, pela oportunidade de conhecer um pouco de sua história narrada e celebrada pelos habitantes da comunidade de Santarém Novo e cuja festividade muito me emocionou e me ensinou.

À minha querida orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Margarete Arroyo, pela dedicação, direcionamento, ensinamentos e, sobretudo, paciência durante essa trajetória com tantas idas e voltas.

À UNESP - SP, instituição que me acolheu nesses anos para realizar a proposta que ora se concretiza.

À FAPESPA, pela concessão da bolsa de estudo imprescindível à viabilização deste trabalho.

À UFPA e à Escola de Música, pelo apoio para a realização do doutorado, em que pude relacionar minha formação acadêmica com os saberes etnográficos.

A todos os professores da UNESP que contribuíram significativamente para meu aprendizado e para a realização desta tese; em especial, ao querido Prof. Dr. Alberto Ikeda, que foi nesse doutorado o meu primeiro Orientador.

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-graduação em Música da UNESP, particularmente à sua supervisora, Angela Lunardi, e ao Fábio Akio, pelo suporte técnico competente sempre que necessário.

Aos respeitáveis membros de minha banca examinadora de qualificação: Prof. Dr. Alberto Ikeda e Prof. Dr. Carlos Stasi; e de defesa de Tese: Prof^ª. Dr^ª. Glaura Lucas, Prof^ª. Dr^ª. Sonia Chada, Prof^ª. Dr^ª. Dorotéia Kerr e Prof. Dr. Alexandre Francischini, pelas contribuições de suma importância para o engrandecimento desta pesquisa.

Aos Mestres Vicente Salles (*in memoriam*), Anaiza Vergolino, Heraldo Maués e Patricia Guilhon (grande amiga), pelos valiosos ensinamentos antropológicos.

Ao grande Isaac Loureiro, atual presidente da Irmandade, e aos talentosos *tocadores* de Carimbó, entre eles, Ângelo, Tiago, Japona, Mestre Sabá e Mestre Ticó, por se disporem a compartilhar comigo de forma tão solícita os seus preciosos saberes.

Também à Waldirene Nogueira, à Hildete Corrêa, ao Rafael Barros, ao Paulo Murilo, ao Pedro Corrêa, ao Mário, à Benilza, à Solange Loureiro, ao Seu Bernardo, ao Seu Iramar, ao Rui Corrêa, à Dona Rubenita, à Dandara, ao Seu Norberto (de Salinópolis), ao Pedro Loureiro, à Dona Graça Silva, à Dona Maria Nadir, ao Silvio Marques, à Luciane Corrêa e a todos os *festeiros* e membros da Irmandade de Carimbó de São Benedito, pelos vários momentos de contato e socialização necessários para a construção desta pesquisa.

Aos profissionais Hezir Pereira, Eugenia Pinon, Carla Barroso, Melisse Monteiro (afilhada e sobrinha) e Alderi Rodrigues, pelas contribuições técnicas fundamentais a esta tese.

Aos meus estimados amigos Rosa Silva, Lucia Uchôa, Ricardo Coelho de Souza, Dione Colares, Leonardo Coelho de Souza, Shirlei Escobar e Felipe Bomfim, pelo apoio e amizade durante essa etapa e em todos os momentos de minha vida.

À minha mãe de coração, Marina Monarcha e à minha irmã também de coração, Carmen Monarcha, pela hospedagem em sua residência no decorrer do doutorado em São Paulo, e pelo carinho e amor com que sempre me tratam.

À minha amada família, especialmente à minha querida irmã Dene Monteiro, pelo apoio e amor incondicionais.

E, por fim, aos anjos amigos que contribuíram de forma decisiva para a concretização final desta tese: Prof^a Débora David (pelas preciosas contribuições textuais) e Jena Vieira (pelo apoio fraternal e intelectual); e ao Leonardo Corrêa Bomfim (o Leo) – “Amigo Irmão” que tanto admiro e do qual me orgulho -, pelo apoio em todas as horas, pela parceria acadêmica e, principalmente, pela amizade verdadeira construída e compartilhada durante essa pós-graduação.

A todos serei eternamente grato!

RESUMO

O Carimbó é Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil desde 2014 e representa, em várias localidades do estado do Pará, um componente fundamental de tradição e identidade do povo paraense. Portanto, esta tese objetiva investigar a presença negra no Carimbó executado na Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA), a partir dos seus aspectos originários, etimológicos, religiosos e, sobretudo, musicais. O presente trabalho é o resultado de várias pesquisas realizadas acerca dessa temática no período de 2009 a 2014, tanto bibliográficas quanto empíricas. As informações bibliográficas foram relevantes para definir as bases teóricas e metodológicas necessárias ao entendimento dos aspectos que caracterizam o estudo da presença negra na performance musical do Carimbó executado na Festividade de São Benedito em Santarém Novo, bem como dos assuntos relacionados ao catolicismo popular, à identidade, à tradição, às Irmandades negras no Pará, à religião, entre outros. Com base na abordagem qualitativa, foram adotadas a observação participante e a entrevista não estruturada. Por meio da coleta de dados, almejou-se compreender, analisar e categorizar os dados identificados, as percepções e perspectivas dos diversos sujeitos notadamente envolvidos com o Carimbó e suas próprias formas de entendimento, de acordo com a possibilidade de apreensão de tais sistemas. Logo, a aplicação do método etnográfico propiciou a valorização do conhecimento tradicional em torno do objeto de estudo pesquisado, haja vista os sujeitos envolvidos deterem as bases e concepções do que seja esse ritual. A notação em partitura foi usada em conjunto com outras formas de representação, como as gravações de áudio e vídeo e as fotografias. No que tange aos aspectos originários, verificou-se que tanto autores renomados quanto os tocadores da Irmandade reconhecem a procedência africana do tambor gerador. No tocante aos aspectos etimológicos, admitiu-se nesta tese que a mais procedente é a fonética, a qual, coincidentemente, resgata em seu bojo também a origem africana do termo Carimbó. Em relação ao aspecto religioso, verificou-se que, em Santarém Novo, os laços existentes entre sua Irmandade de Carimbó, São Benedito e sua festividade apresentam características advindas das “Irmandades negras”. No que tange ao aspecto musical dessa manifestação, com o trabalho de campo, constatou-se a importância dos instrumentos de percussão na sua constituição instrumental – sobretudo do seu essencial tambor, demarcador do tempo e do espaço ritualístico dessa festividade; e a presença da “síncope característica” de forma constante, não somente como uma possibilidade rítmica, mas como um provável elemento de identificação. Essa fórmula rítmica – a “síncope característica” – é uma das mais importantes surgidas nas Américas, no século XIX, por intermédio dos escravos africanos (CANÇADO, 1999), dado que valida também a tese aqui defendida. Os resultados obtidos poderão contribuir, mesmo parcialmente, aos estudos etnográficos no campo da música, além de fornecerem subsídios acerca do tema a outras áreas do conhecimento.

Palavras-chave: Performance musical. Ritmo. Carimbó. Irmandade de São Benedito. Presença negra.

ABSTRACT

The Carimbó is Intangible Cultural Heritage of Brazil since 2014 and represent, in various localities of Pará state, a key component of tradition and identity of the Pará people. So, this thesis aims to investigate the black presence in Carimbó performed at the Festival of Glorioso St. Benedito in Santarém Novo (PA), from its aspects originating etymological, religious and, above all, musical. This work is the result of various researches conducted about this topic in the period of 2009 to 2014, both bibliographic and empirical. The bibliographic information were relevant to define the theoretical and methodological bases necessary for understanding the aspects that characterize the study of black presence in musical performance of Carimbó performed at the Festival of Glorioso São Benedito in Santarém Novo, as well as issues related to popular Catholicism, to identity, to tradition, to black brotherhoods in Pará, to religion, among others. Based on qualitative approach, we adopted the participant observation and unstructured interview. Through data collection, we tried to understand, analyse and categorize the identified data, perceptions and perspectives of the various subjects involved with Carimbó and its own ways of understanding, according to the possibility of understanding of such systems. Therefore, the application of the ethnographic method allowed the valorization of traditional knowledge, since the subjects involved holds the bases and conceptions of that ritual. The music score was used in conjunction with other forms of representation, such as audio and video recordings and photographs. Regarding the originating aspects, it was found that both renowned authors and brotherhood players recognize the African origin of the generator drum. Regarding the etymological aspect, it was assumed in this thesis that the more certain is the phonetics, which, coincidentally, rescues the African origin of Carimbó. Regarding the religious aspects, it was found that, in Santarém Novo, the ties between its brotherhood of Carimbó, St. Benedito and its brotherhood feature characteristics of “black brotherhoods”. Regarding the musical aspects of this manifestation, it was found from the field research the importance of percussion instruments in Carimbó’s instrumental constitution – especially of its essential drum, time path and ritualistic space of this festivity; and the presence of “characteristic syncopation”, not only as a rhythmic possibility, but as a likely element of identification. This rhythmic formula – the “characteristic syncopation” – is one of the most important formula emerged in America in the nineteenth century, through the African slaves (CANÇADO, 1999), which validates the thesis defended in here. The results may contribute, even partially, to ethnographic studies in the music field, in addition to provide subsidies about the subject and other areas of knowledge.

Keywords: Musical performance. Rhythm. Carimbó. Brotherhood of St. Benedito. Black presence.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Algumas fontes sobre o termo Carimbó	39
Quadro 2 - Algumas fontes sobre o termo Carimbó e suas respectivas descrições ...	40
Quadro 3 - Traços característicos do “gambá” e do “carimbó”	90
Quadro 4 - Membros da Irmandade sorteados no <i>Piloro</i> de 2012	182
Quadro 5 - Membros da Irmandade sorteados no <i>Piloro</i> de 2013	183

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - William com <i>Vestimenta</i> do cavalheiro	48
Figura 2 - Gabriela Marques com <i>Vestimenta</i> da dama	49
Figura 3 - Árvore Siriúba	75
Figura 4 - Floresta de mangue	75
Figura 5 - Seu Norberto tocando no lado externo do tronco da Siriúba	76
Figura 6 - Árvore Siriúba <i>torada</i> próxima à raiz.....	79
Figura 7 - Árvore Siriúba com corte na sua outra extremidade	79
Figura 8 - Raspador usado na limpeza do tronco da árvore Siriúba	81
Figura 9 - Aplicação do couro com torno de madeira	83
Figura 10 - Aplicação do couro com aro de ferro	83
Figura 11 - Tambores usados na Festividade de São Benedito em Santarém Novo .	84
Figura 12 - Exemplo de tambores carimbós presos por aros de madeira	85
Figura 13 - Exemplo de tambores carimbós apertados por cordas de nylon	85
Figura 14 - O Mestre Sabá e os tambores da Irmandade	86
Figura 15 - Maneira específica de tocar o tambor <i>Ka</i>	93
Figura 16 - Maneira específica de tocar o tambor <i>Barril de Bomba</i>	94
Figura 17 - Imagem de São Benedito carregando o menino Jesus	102
Figura 18 - Imagem de São Benedito com uma abóbora entre as mãos	102
Figura 19 - Localidade do estado do Pará/Brasil	105
Figura 20 - Localização da mesorregião Nordeste Paraense/Pará	106
Figura 21 - Localização do município de Santarém Novo/Pará	109
Figura 22 - Capela de São Sebastião	118
Figura 23 - Organograma da Irmandade de Carimbó de São Benedito	124
Figura 24 - Segundo espaço do barracão	129
Figura 25 - Terceiro espaço do barracão	130
Figura 26 - Maneira específica de tocar o tambor carimbó	141
Figura 27 - João Sota (Cabocão) esfregando e abafando o couro do tambor	141
Figura 28 - Apoio fixo	142
Figura 29 - Apoio separado	142
Figura 30 - Apoio separado	142
Figura 31 - Uma das maneiras específicas de tocar o tambor carimbó “pequeno” ...	143

Figura 32 - Maneira específica de tocar o <i>reque-reque</i>	144
Figura 33 - Algumas maracas construídas pelo Mestre Sabá	145
Figura 34 - Maneira específica de tocar as maracas	145
Figura 35 - Maneira específica de tocar o triângulo	146
Figura 36 - Maneira específica de tocar o <i>Rufo</i>	147
Figura 37 - Dandara, a <i>festeira promessa</i> do dia 21 de dezembro de 2013	150
Figura 38 - Pedro, o <i>festeiro promessa</i> do dia 21 de dezembro de 2014	150
Figura 39 - Mestre Dico Ticó, o Diretor de Carimbó da Irmandade	152
Figura 40 - O grupo de Carimbó Jovem da Irmandade	153
Figura 41 - Cardápio do café da manhã – <i>Alvorada</i>	157
Figura 42 - Rui Corrêa e o Mastro da festividade de 2013	162
Figura 43 - O Seu Iramar	162
Figura 44 - D. Rubenita e sua filha Dandara	164
Figura 45 - Participantes carregando nos ombros o mastro	164
Figura 46 - Imagem de São Benedito pintada na bandeira	165
Figura 47 - Casal dançando e vestidos de acordo com o costume	174
Figura 48 - A bebida <i>gingibirra</i>	176
Figura 49 - Cozinha do <i>festeiro</i>	176
Figura 50 - O momento do <i>Piloro</i>	179
Figura 51 - O momento do <i>derrubamento</i> do mastro	184
Figura 52 - Simulação da membrana do tambor carimbó	190
Figura 53 - Bula dos sinais usados nas transcrições dos instrumentos de percussão.	194
Figura 54 - A “sincope característica”	195
Figura 55 - Fórmulas encontradas nas práticas musicais afro-brasileiras	195
Figura 56 - Padrão Rítmico de 4 pulsos	196
Figura 57 - Transcrição musical dos <i>hehes</i> da Tanzânia	197
Figura 58 - Fórmulas Rítmicas constantes no Carimbó de Vigia (PA)	212
Figura 59 - <i>Levadas</i> transcritas dos tambores “curimbós”	212

LISTA DE TRANSCRIÇÕES

Transcrição 1 - <i>Cantiga</i> “Bico do Pica-pau”	151
Transcrição 2 - <i>Cantiga</i> “A Mulatinha”	156
Transcrição 3 - <i>Cantiga</i> “Rosa Fina”	157
Transcrição 4 - <i>Cantiga</i> “Está chegando a hora”	158
Transcrição 5 - <i>Cantiga</i> “Minha Nau”	160
Transcrição 6 - <i>Cantiga</i> “Casa Santa”	167
Transcrição 7 - <i>Cantiga</i> “Folia de São Benedito”	168
Transcrição 8 - <i>Cantiga</i> “Ora pro nobis”	169
Transcrição 9 - <i>Cantiga</i> “Ladainha foi rezada”	170
Transcrição 10 - <i>Cantiga</i> “Quem quiser vir nesta festa”	172
Transcrição 11 - <i>Cantiga</i> “O Peru do Atalaia”	178
Transcrição 12 - Movimentação rítmica do tambor carimbó	191
Transcrição 13 - Alternância das mãos em 8 <i>batidas</i>	191
Transcrição 14 - Demonstração da dinâmica dos toques empregados no carimbó ...	191
Transcrição 15 - Representação da <i>levada</i> do <i>carimbó base</i> em 3 linhas	192
Transcrição 16 - Representação da <i>levada</i> do <i>carimbó base</i> em 2 linhas	192
Transcrição 17 - A <i>levada</i> do <i>carimbó base</i> segundo uma figura de nota padrão	192
Transcrição 18 - <i>Levada</i> transcrita do <i>carimbó base</i> : com acento, com acento entre parênteses e com <i>toque mudo</i> (X)	193
Transcrição 19 - <i>Levada</i> do <i>carimbó marcador</i>	198
Transcrição 20 - <i>Levada</i> do <i>carimbó base (médio)</i>	199
Transcrição 21 - <i>Levada</i> do <i>carimbó repique</i>	199
Transcrição 22 - <i>Levada</i> do <i>Rufo</i>	200
Transcrição 23 - Grade da <i>cantiga</i> “Bico do pica-pau”	202
Transcrição 24 - Grade da <i>cantiga</i> “Minha Nau”	204
Transcrição 25 - Grade da <i>cantiga</i> “Quem quiser vir nesta festa”	206
Transcrição 26 - <i>Levada</i> do <i>reque-reque</i>	208
Transcrição 27 - <i>Levada</i> das maracas	208

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. “O CARIMBÓ NÃO MORREU...”	34
1.1. O que é Carimbó?	35
1.1.1. A dança do Carimbó	43
1.1.2. Aspectos musicais do Carimbó	49
1.1.2.1. A tradição e a modernização musical do Carimbó	55
2. O NEGRO NO CARIMBÓ	66
2.1. O Tambor carimbó	71
2.1.1. Os <i>Armadores</i> ou <i>Fazedores</i> de Tambores	73
2.2. As origens do Carimbó	87
3. A IRMANDADE DE CARIMBÓ DO SANTO PRETO	99
3.1. Santarém Novo e seus aspectos geográficos, históricos e socioculturais	104
3.2. A Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo (PA)	112
3.2.1. Seu Estatuto	114
3.2.2. Disputas entre a Irmandade e a Igreja	115
3.2.3. Por que louvar a São Benedito?	121
3.2.4. A Diretoria e suas funções	123
3.2.5. Seus patrimônios e recursos	128
3.2.6. Outras Ações Culturais: “O Festival de Carimbó de Santarém Novo” e “A Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”	131
4. A PRESENÇA NEGRA NA PERFORMANCE MUSICAL DO CARIMBÓ DO SANTO PRETO	133
4.1. A Irmandade em festa. Salve São Benedito!	148
4.1.1. O acordar do <i>festeiro</i>	149
4.1.2. O <i>levantamento</i> do mastro	159
4.1.3. A <i>reza</i> para o <i>Santo Preto</i>	166

4.1.4. A festa no barracão	171
4.1.5. O momento do <i>piloro</i>	179
4.1.6. A <i>Varrição do mastro</i>	183
4.2. “Afinidades Rítmicas” entre o “Ritmo Africano” e o “Ritmo do Carimbó”	185
4.2.1. A “síncope característica” no Carimbó.....	195
CONSIDERAÇÕES FINAIS	214
REFERÊNCIAS	225

INTRODUÇÃO

Iniciei meus estudos em percussão, em 1988, e, desde então, venho me interessando constantemente pelas questões alusivas aos *ritmos* das manifestações culturais do estado do Pará. Porém, recordo que, na época, ao pesquisar em diversas bibliotecas acerca da estrutura rítmica do Carimbó, o máximo que encontrava eram textos relacionados à sua história, a seu figurino, à sua coreografia, à sua poesia, sem haver, portanto, informações específicas quanto às suas respectivas transcrições musicais, cuja ausência muito inquietava meu saber e aguçava-me a pretensão e a necessidade de pesquisar mais.

Não pretendo, com isso, invalidar as referências bibliográficas publicadas até então, nem tampouco alegar desconhecer trabalhos, como, por exemplo, os de Salles e Salles (1969) e de Maciel (1983). Todavia, no tocante às minhas aspirações, somente essas citações não me satisfaziam, por isso, a fim de atender aos meus objetivos de pesquisa, sempre que possível, viajava a vários municípios do estado do Pará, na tentativa de aprender mais de perto como poderia tocar esse *ritmo* tão peculiar.

Desse modo, em 2008, quando ingressei no “Minter UFPA-UFBA¹” e vislumbrei a possibilidade de envolver essas questões, decidi discutir, como escopo principal de minha dissertação de mestrado, aspectos de tradição e identidade musical nos grupos de Carimbó atuantes em Salinópolis², a partir do estudo da performance do tambor carimbó.

Convém esclarecer que essa manifestação, o Carimbó³, reconhecida em setembro de 2014 como “Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil”, representa, em várias localidades do

¹ Mestrado Interinstitucional entre a UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ e a UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

² O município de Salinópolis está situado no estado do Pará, na mesorregião do Nordeste paraense, na microrregião do Salgado, na Região Norte do Brasil. Atualmente, Salinópolis tem uma população estimada em 37.066 habitantes e apenas um distrito, que é a cidade-sede. Esse município exerce o papel de principal balneário do estado do Pará e pode ser considerado como um dos mais importantes municípios do Salgado. (MONTEIRO, 2010).

³ Nesta tese, grafo o termo Carimbó, com a primeira letra maiúscula, para representar a manifestação em sua totalidade e o termo carimbó, com letras minúsculas, para representar o tambor.

estado do Pará, um componente fundamental de tradição e identidade do povo paraense. E, apesar de suas referências bibliográficas mais antigas o definirem como um tambor, esse termo, no decorrer do tempo, generalizou-se e passou a designar - além de um instrumento de percussão - a dança, a letra e a música (CANTÃO, 2002; GUERREIRO DO AMARAL, 2003; MONTEIRO, 2010; SALLES e SALLES, 1969).

Salles e Salles (1969) são bem enfáticos quando informam que a configuração coreográfica mais comum dessa manifestação é a de uma grande roda a circular pelo salão durante algum tempo e, às vezes, essa roda se desfaz e os pares volteiam, sem se tocar, ou permitem a encenação de solistas. O caráter de dança solista favorece demonstrações de habilidade individual, tal como a dança do “Peru do Atalaia”, também denominada, nos dias de hoje, “Dança do Peru” (MONTEIRO, 2010), tipicamente de Salinópolis, de “coreografia imitativa de certas configurações coreográficas indígenas.” (SALLES e SALLES, 1969).

Já suas *letras*⁴, de forma geral, são revestidas de poeticidade totalmente inspirada na natureza. Segundo Maciel (1986), o poeta do Carimbó é dotado de um sentimento contemplativo com relação ao mundo que o rodeia. “O amor, a vida, a arte, as lides diárias, [...] a natureza e seus encantos [...] constituem as temáticas da poesia do Carimbó.” (MACIEL, 1986, p. 18).

O Carimbó dito *tradicional* é geralmente acompanhado por dois ou três tambores feitos com troncos de árvores, variando sua confecção, nomenclatura e quantidade, dependendo da localidade. É internamente escavado e, em uma de suas extremidades, há um couro de animal. E, para tocá-lo, o *tocador* senta-se sobre o *corpo* desse tambor, também chamado de *tronco*, *tora* ou *casco*. Toca-o com ambas as mãos, abertas ou em forma de concha. Na realidade, esse tambor é o instrumento essencial na formação instrumental dessa manifestação e representa, segundo Monteiro (2010), a sua tradição e identidade musical.

⁴ Nesta tese, grafo em itálico todos os termos êmicos observados durante o trabalho de campo.

Mas esses tambores não são os únicos instrumentos que compõem a sua configuração instrumental, pois, conforme a localidade e concepção musical do grupo de Carimbó, os instrumentos variam, e, por isso, existem distintas performances musicais. No caso de Salinópolis, por exemplo, seus respectivos grupos utilizam além de dois ou três carimbós, o banjo, as maracas, o pandeiro, o *reque-reque* (reco-reco), o *xeque-xeque* (chocalho), o clarinete e a flauta. Enquanto em Santarém Novo, *locus* desta pesquisa, os seus grupos utilizam durante a sua festividade exclusivamente instrumentos de percussão, tais como os três carimbós, o *reque* (reco-reco), as maracas, o triângulo e o *rifo* (espécie de caixa).

Contudo, embora minha finalidade naquela dissertação não fosse a de investigar os aspectos originários e religiosos do Carimbó, pude verificar constantemente nos referenciais bibliográficos acerca dessa manifestação que muitos autores, como Barbosa Rodrigues (1890), Ignácio de Moura (1900), Vicente Chermont de Miranda (1905), Peregrino Júnior (1930), Raimundo Moraes (1931), entre outros, apontavam em suas citações uma provável influência africana no seu tambor gerador, influência que constatei durante trabalho de campo, pois, em Salinópolis, muitos *tocadores* de carimbó vinculam essa manifestação aos rituais dedicados a São Benedito.

Edna Santa Rosa, por exemplo, nessa época, organizadora e dançarina do grupo de Carimbó “O Popular”, contou em entrevista realizada no dia 02 de julho de 2009, na sua residência, nessa localidade, que sua mãe-avó, Domingas Dias, por não saber como agir diante da situação do filho que nascera com problemas de saúde, decidiu fazer uma promessa para São Benedito. Então, no dia 25 de dezembro, enquanto buscava palhas para cobrir sua casa e ouvia ao longe a ladainha para São Benedito, a ecoar da casa de Seu Jerimar, D. Domingas ajoelhou-se no palhal com grande fé e disse: “Meu Deus, meu São Benedito, por favor, se for de sua vontade, cure meu filho de tanto sofrimento. Eu prometo comemorar todos os anos a festa para o senhor”. E assim aconteceu, o menino curou-se e desde então

nunca mais a família Santa Rosa deixou de comemorar essa festividade, sendo data marcante para muitos salinenses devotos desse Santo.

No entanto, como o aprofundamento desses dados não estavam em consonância com o propósito daquela dissertação, optei apenas em descrevê-los de forma geral, porém com a ideia de abordá-los proficuamente em futuras investigações, sobretudo quando fosse cursar o doutorado.

Mas, para a minha satisfação, essas possibilidades foram complementadas e corroboradas durante o “8º Festival de Carimbó de Santarém Novo – FEST’RIMBÓ”, realizado nos dias 19 e 20 de dezembro de 2009, no qual, como jurado, pude assistir, pela primeira vez, ao grupo de Carimbó “Os Quentes da Madrugada” - atualmente um dos *conjuntos* principais da “Irmandade de Carimbó de São Benedito” dessa localidade -, e, por conseguinte, conhecer a “Festividade do Glorioso São Benedito”, a qual se tornou, nesta tese, foco principal e motivador de minha investigação.

Com o objetivo de ratificar a razão de desenvolver o presente estudo, segue a descrição narrativa da referida festividade.

Em Santarém Novo, município localizado no Nordeste Paraense, com população estimada, conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2014), em 6.145 habitantes, o Carimbó apresenta particularidades que o distinguem do de outras localidades. É uma tradição vinculada aos rituais religiosos de São Benedito e pode ser considerada, nos dias de hoje, uma das mais importantes manifestações *de santo* ainda existente no estado do Pará. Essa festividade, realizada há mais de um século pela “Irmandade de Carimbó de São Benedito”⁵, ocorre, anualmente, de 21 a 31 de dezembro, da seguinte forma:

⁵ A Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo é uma entidade civil, de natureza religiosa e cultural com sede em Santarém Novo, nordeste do Pará. Foi criada por membros da comunidade local, para organizar o *tradicional* culto a São Benedito. Todas as atividades da Irmandade acontecem em função dessa festividade, no barracão de Carimbó.

No dia 21, às cinco horas da madrugada, acontece a primeira *Alvorada*, que tem como objetivo fundamental acordar o *festeiro*⁶, que, nesse dia, particularmente, recebe o título de *Juiz de Mastro e da Bandeira*. Dentre suas funções, deverá, nesse momento, oferecer café da manhã aos *tocadores* (músicos) e aos seus convidados, além de cuidar da *confeção da bandeira* e do *derrubamento do mastro*, no último dia da festa. Com duração de uma hora, esse ritual é acompanhado sonoramente pelo “Grupo de Carimbó Jovem da Irmandade”, mediante o uso exclusivo dos seguintes instrumentos de percussão: dois carimbós, um triângulo, um *reque* (reco-reco), um par de maracas e um *rufo* (espécie de caixa). As *cantigas tradicionais* “Bico do pica-pau” e “A mulatinha” são sempre executadas no início de cada *Alvorada*, e repetem-se durante os outros dez dias da festividade sob o encargo dos demais *festeiros*.

Pela tarde, os devotos seguem pelas ruas do município carregando nos ombros um mastro feito de tronco de árvore enfeitado com várias folhas e frutas, como banana, coco, açaí, jaca, cupuaçu, mamão, etc. Segundo os membros da Irmandade, essa forma de enfeitar o mastro ocorre há muito tempo e deve-se, principalmente, à presença de lavradores na Irmandade. Nesse âmbito, as frutas representariam a boa colheita e a fartura, e o mastro seria carregado em agradecimento a São Benedito pelas colheitas feitas no ano.

O trajeto até o barracão⁷ da Irmandade é novamente acompanhado pelo “Grupo de Carimbó Jovem da Irmandade” que, nesse momento, executa especialmente a *cantiga tradicional* intitulada “Minha Nau”. À frente desse cortejo, posicionam-se o grupo de *tocadores* e o *Juiz de Mastro* que leva em suas mãos a bandeira com a imagem de São Benedito. A configuração instrumental usada é a mesma da *Alvorada*, abarcando apenas a

⁶ É quem efetivamente patrocina e realiza a festa daquele dia. Ele é também, obrigatoriamente, o *festeiro promesseiro*, isto é, o *irmão* que está pagando promessa por alguma graça alcançada.

⁷ A Irmandade de Carimbó possui um barracão onde são realizadas as festas. Outrora, as festas eram realizadas dentro das casas dos próprios *festeiros*, em seguida passaram a ser feitas em barracões erguidos nas proximidades de suas casas. Na década de 1980, diante dos conflitos com a Igreja, pois esta não aceitava que o mastro em homenagem a São Benedito fosse levantado em frente à capela de São Sebastião, onde eram rezadas as *ladainhas*, a Irmandade construiu um barracão em local próprio para a realização das festas de Carimbó.

duplicação de alguns instrumentos. Ao se aproximar do barracão, muitos fogos de artifício são soltos, e outros *tocadores* que aguardam a procissão começam também a tocar. Há um encontro sonoro envolto de grande comoção por todos os *irmãos* presentes. Enquanto é concluído o *cavamento* do buraco, a bandeira com a imagem pintada de São Benedito é posta na ponta superior do mastro e os *tocadores* se juntam e cantam outras *cantigas* de Carimbó. Em determinada ocasião, o mastro é erguido e fixado no chão, e efetiva-se, assim, o Ritual de *Levantamento do Mastro de São Benedito*. De acordo com alguns integrantes da Irmandade, esse é o momento oficial de abertura dessa festividade. Segundo eles, até a década de 1970, esse ritual ocorria em frente à Capela de São Sebastião, mas em decorrência de algumas divergências com essa Paróquia passou a ser realizado em frente ao barracão dessa Irmandade.

Após o *Levantamento do Mastro*, ocorre a *ladainha* ou *novena* em homenagem a São Benedito, antecipando a festa de Carimbó no barracão. É o momento no qual os *tocadores* buscam o *festeiro* em sua casa e levam-no até a Capela de São Sebastião⁸ onde é realizada geralmente a *reza*. No decorrer desse caminhar, o grupo de Carimbó, formado com a mesma constituição instrumental dos momentos anteriores, executa unicamente a *cantiga tradicional* “Casa Santa”. Chegando à Capela, inicia-se a celebração sob o comando de um *frenteiro*, que conduz a *reza* e as *cantorias*. A música de abertura é a *cantiga* intitulada “Folia de São Benedito”, que não é executada em *ritmo* de Carimbó. A *reza* encerra-se com a execução da *cantiga* de Carimbó “Ladainha foi rezada”. Como a *ladainha* ou *novena* acontece somente mediante o convite do *festeiro*, atualmente nem sempre tem ocorrido, pois, alguns *festeiros* não fazem questão desse momento da festividade.

Ao terminar a *ladainha*, alguns convidados seguem para suas casas com o intuito de vestirem os trajes característicos da festa - paletó e gravata para os homens e blusa de manga e

⁸ Por não existir nesse município uma igreja destinada a São Benedito, as *ladainhas* ou *novenas* são rezadas na capela de São Sebastião, próxima ao barracão da Irmandade.

saia longa para as mulheres. Enquanto isso, os *tocadores* caminham para o barracão para arrumar os seus respectivos instrumentos no palco e o *festeiro*, por sua vez, cuida das comidas que serão distribuídas durante a festa, como a carne de porco, o vatapá, o mingau de milho, a galinha com arroz, o *beju-chica* (torrada de tapioca com coco), dentre outras iguarias. Também não poderão faltar a *gingibirra* (bebida feita da mistura de gengibre com cachaça) e as batidas de maracujá e/ou de jenipapo. Essa distribuição é uma forma de compartilhar e festejar com toda a comunidade as graças alcançadas naquele ano.

Por volta das vinte e duas horas, inicia-se a festa de Carimbó. Muitos fogos de artifício são soltos e os *tocadores* jovens da nova geração da Irmandade executam a *cantiga tradicional* denominada “Quem quiser vir nessa festa”.

São os *festeiros* e seus familiares que dançam em cada noite os primeiros Carimbós. Somente após, pelo menos, a execução de uma ou duas *cantigas*, é que os demais participantes da festividade começam a dançar. Assim, formando uma grande roda, os cavalheiros, sempre posicionados na frente de suas damas, dançam seus passos característicos de Carimbó. A fim de atender e estimular os mais jovens, a diretoria da Irmandade destinou o primeiro horário da festa para as crianças e adolescentes, enquanto para os adultos a festa inicia somente às vinte e três horas. A partir desse momento, é o grupo de Carimbó “Os Quentes da Madrugada”⁹ que anima a festa. O repertório musical é constituído de *cantigas* tão antigas quanto a Irmandade, cujas *letras*, preservadas oralmente pela comunidade, revelam as conexões existentes entre o trabalho, a natureza, o amor, a fé, entre outros. Similarmente a

⁹ O conjunto de Carimbó “Os Quentes da Madrugada” é formado pelos seguintes *tocadores*: Raimundo Costa Corrêa (Dico Boi), no carimbó grande; João Sota (Cabocão), no carimbó médio; Gilson Corrêa (Barão), no carimbó de marcação; Evandro (Meu avô), no *rufó*; Léo, no triângulo; Antônio Walter (Preto), no carimbó pequeno; Japona, no *reque-reque*; Iago, nas maracas; Raimundo Corrêa Costa (Ticó) e Candido Costa Dias (Candinho), nos *vocais*. Esse grupo durante a festividade não utiliza instrumentos de corda nem de sopro. Segundo Mestre Ticó, o banjo chegou a ser usado, há muito tempo, no Carimbó de Santarém Novo, mas por falta de aprendizes, o instrumento foi retirado da constituição instrumental do grupo. O banjo foi substituído pelo “*Rufó*” (espécie de caixa) criado e introduzido por Mestre Celé.

outros momentos da festividade, o grupo de Carimbó é formado pelos mesmos instrumentos de percussão.

À meia noite, ocorre um dos momentos mais aguardados da festa – “A Dança do Peru”. Dela participam poucos casais, mais ou menos, na seguinte configuração coreográfica: o cavalheiro corteja a dama, fazendo volteios a seu redor, com as fraldas da camisa levantadas pelas pontas dos dedos, imitando as asas de ave, o peito saliente, todo inflado, como se fosse um peru. Após certo número de voltas e requebros, o cavalheiro é substituído por outro, depois a dama, e assim sucessivamente, homem e mulher revezam-se para dar oportunidade a novos elementos. A música executada nesse momento é a *cantiga tradicional* “O peru do Atalaia”.

No dia 31 de dezembro, último dia da festividade, acontece no barracão da Irmandade o momento do *piloro*, que é o sorteio dos onze *festeiros* do ano seguinte. À tarde, por volta das dezessete horas, reúnem-se vários membros da Irmandade, o presidente e a secretária. Sobre uma mesa é posto dois potes de vidro, contendo dentro de um deles tiras de papel com os nomes dos membros inscritos para serem sorteados, e do outro, tiras de papel com as datas das festas ou em branco. Tiram-se desses potes um nome e uma data, entretanto, se o papel da data estiver em branco, passa-se para outro nome até completarem os 11 *festeiros* que realizarão as festas da festividade do próximo ano.

Em seguida, é o momento do *derrubamento* e da *varrição do mastro*. E tal como o seu ritual de *levantamento*, são os homens, na maioria, que saem com ele nos ombros pelas ruas do município. A música tocada nesse momento é a mesma do seu carregamento, a *cantiga* “Minha Nau”. Sua configuração instrumental se assemelha também aos do momento do seu *levantamento* e do cortejo que ocorre durante as *rezas* da *ladainha* ou da *novena*. Inicialmente, esse cortejo¹⁰ se encaminha à casa do novo *juiz de mastro* para que lhe seja

¹⁰ Vale esclarecer que essa ordem de entrega do mastro primeiramente ao *juiz de mastro* é realizada atualmente, pois, outrora, o mastro era entregue só no final do cortejo na casa do novo *juiz de mastro*.

entregue o mastro. Depois, segue em direção à casa de todos os *festeiros* que acabaram de ser sorteados para o próximo ano e também dos que foram *festeiros* naquele ano, os quais dão aos *tocadores* e a alguns participantes do cortejo alimentos e bebidas como donativos. Por fim, todos seguem para o barracão da Irmandade. Ao chegarem, dividem-se o que foi arrecadado e todos seguem para suas casas com o intuito de se prepararem para a última festa.

Então, inspirado pelas ideias suscitadas na época do mestrado e pelo que tinha visto durante o festival descrito, fui à primeira reunião trimestral dessa Irmandade, em Santarém Novo, no dia 25 de março de 2011, para solicitar aos seus membros permissão para efetuar a investigação, objeto de estudo desta tese.

Nessa reunião, os organizadores e demais membros da Irmandade recepcionaram-me muito bem, foram extremamente atenciosos, solícitos e permitiram-me realizar a pesquisa. Prometi a eles que, no final da pesquisa, eu cederia cópias da tese, bem como de todo material fotográfico e de vídeo produzidos durante a festividade.

Com a pesquisa autorizada e registrada inclusive em ata, participei em outubro de 2011 da seleção para ingressar no curso de doutorado da UNESP, São Paulo. Fui aprovado e iniciei oficialmente esse curso em março de 2012, com a seguinte proposta de tese: *Investigar a prática musical do Carimbó realizado em Santarém Novo (PA) e seus vínculos religiosos na Festividade do Glorioso São Benedito*.

No entanto, quando adentrei novamente no universo bibliográfico dessa manifestação e realizei, do ano de 2012 a 2014, novo trabalho de campo nessa localidade, detectei outros indicativos que apontavam e ratificavam a proeminente presença negra nesse Carimbó: 1) Verifiquei, por exemplo, mais autores a admitirem nos seus respectivos referenciais bibliográficos a influência africana no tambor originário do Carimbó; 2) Averiguei, nos discursos de alguns *festeiros*, a hipótese de que São Benedito havia sido adotado como santo padroeiro dessa Irmandade, devido à origem negra dos seus fundadores; 3) Ratifiquei, tal

como outrora observado no Carimbó de Salinópolis, que, em Santarém Novo, os laços existentes entre sua Irmandade, o *Santo Preto* e sua festividade denotam características advindas das “Irmandades negras¹¹”; 4) Verifiquei ainda que vários estudiosos asseguram ser o *Batuque* o gerador da imensa variedade do Carimbó; 5) Constatei, em trabalho de campo, a predominância de instrumentos de percussão na constituição instrumental dessa manifestação, sobretudo do seu essencial tambor; 6) Depreendi dos discursos de alguns *tocadores* que o tambor carimbó não era de origem indígena como normalmente se dizia no senso comum, mas sim de origem africana, ratificando novamente a arguição de alguns autores pesquisados; e 7) Percebi, na estrutura rítmica da performance musical dessa manifestação, a presença constante da “sincope característica¹²” (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), principalmente nas *levadas* dos tambores carimbós.

Por conseguinte, essas comprovações me induziram a almejar respostas para inúmeras questões, tais como: De onde surgiu a ideia de que a denominação carimbó foi dada pelos indígenas, com a junção das palavras “curi” (madeira) e “mbó” (oca)? Por que outros estudiosos contestavam a presença negra no tambor gerador dessa manifestação? Como se deu a chegada dos primeiros escravos nessa localidade estudada? Seriam mesmos os negros escravos os criadores da Irmandade de Carimbó de São Benedito e de sua respectiva festividade? Quais os motivos que levaram os fundadores dessa Irmandade a escolher São Benedito como orago? Qual seria o estatuto dessa Irmandade? Quais seriam as obrigações de alguém que estava inscrito na Irmandade? Como era organizada a Festividade a São Benedito? Quais as funções do Carimbó nessa festividade? Quais as características da performance musical do Carimbó executado nessa festividade? O que era o *Batuque* e qual sua relação com o Carimbó? Por que nesse Carimbó seus *tocadores* só utilizavam

¹¹ “Classificação essa genericamente atribuída a todas as irmandades frequentadas e administradas por africanos no Brasil” (SIMÃO, 2010, p. 9).

¹² É ponderada por alguns estudiosos como sendo uma das mais importantes fórmulas rítmicas que surgiram nas Américas, no século XIX, através dos escravos africanos (CANÇADO, 1999).

instrumentos de percussão? E, dentre tantas outras, surgiram duas questões que, particularmente, norteariam decisivamente a investigação em tela, caso decidisse mesmo abordar essa nova proposição:

1. **Existe predominantemente presença negra no Carimbó executado em Santarém Novo (PA)?**
2. **Caso positivo, quais os elementos musicais que ratificam e/ou identificam a presença negra na performance musical dessa manifestação em Santarém Novo (PA)?**

Então, durante o processo de acolhimento e análise dessas questões a serem elucidadas e da dúvida de discorrer sobre essa nova proposição, verifiquei que as grandes vicissitudes e problemáticas do estudo da presença negra no Carimbó não estavam restritas, exclusivamente, ao fator geográfico da área em que se cultiva essa manifestação, nem tampouco, à ausência de bibliografia específica sobre temas a ela afeitos. Mas, sobretudo, devido aos mecanismos que deveriam ser adotados para conseguir uma pesquisa satisfatória, haja vista o ineditismo deste trabalho, cujas metas e indagações não haviam sido até então estudadas.

Em face disso, realizei um levantamento minucioso acerca das questões relacionadas à presença negra na Amazônia, à presença negra no Carimbó, ao catolicismo popular, à performance musical, à identidade, às Irmandades no Pará e, principalmente, à teoria da música africana e aos seus respectivos elementos rítmicos, marcadores notórios da musicalidade afro-brasileira, assuntos estes que, dentre outros, foram indubitavelmente necessários à constituição da base teórica imprescindível para decidir arguir acerca dessa nova proposição.

Considerando, portanto, esse arcabouço teórico e as sugestões indicadas pelos membros da banca no meu Exame Geral de Qualificação¹³ – realizado em março de 2015 -, decidi definitivamente investigar, nesta tese, a presença negra no Carimbó executado na Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA), a partir dos seus aspectos originários, etimológicos, religiosos e, sobretudo, musicais.

Todavia, em virtude de minha formação musicológica tradicional, tive de incorporar, tal como ocorrera no meu mestrado, novos paradigmas para alcançar um objeto de estudo etnomusicológico. Pois, conforme Cardoso (2001), o propósito da etnomusicologia encontra-se além do estudo da música como um objeto autônomo, estando entre seus objetivos “o conhecimento dos fatores socioculturais extramusicais, de tudo aquilo que circunda a criação musical, bem como a função dos eventos sonoros dentro da sociedade” (CARDOSO, 2001, p. 109).

Assim sendo, para a realização desta investigação foi desenvolvida, metodologicamente, uma abordagem qualitativa de pesquisa, pois, segundo Arilda Schmidt Godoy, “um fenômeno pode ser melhor compreendido no contexto em que ocorre e do qual é parte, devendo ser analisado numa perspectiva integrada” (GODOY, 1995, p. 21). Isto é, o pesquisador vai a campo, a fim de apreender o fenômeno em estudo, a partir da expectativa dos sujeitos nele envolvidos, e analisar todos os pontos de vista relevantes à compreensão dos fatos com que se deparar.

Mas os estudos de pesquisa qualitativa diferem entre si quanto ao método, à forma e aos objetivos, tendo, pelo menos, conforme Godoy (1995), três diferentes possibilidades de abordagem: a pesquisa documental, o estudo de caso e a etnografia.

¹³ Composta pelos Professores Doutores Alberto Ikeda, Carlos Stasi e Margarete Arroyo (Orientadora).

Para esta pesquisa, optei pelo método etnográfico, oriundo da Antropologia, por ser considerado, conforme Willis e Trondman (2008, p. 211), “o registro-testemunhal disciplinado e deliberado de acontecimentos humanos” e envolver um conjunto particular de procedimentos metodológicos e interpretativos, segundo o qual, durante um longo período de estudo o pesquisador usa técnicas de observação, contato direto e participação em atividades (GODOY, 1995; NEVES, 1996).

Nessa perspectiva, segundo Michael Genzuk (1993 *apud* FINO, 2008, p. 47-48), etnografia é:

um método de olhar de muito perto, que se baseia em experiência pessoal e em participação, que envolve três formas de recolher dados: entrevistas, observação e documentos, os quais, por sua vez, produzem três tipos de dados: citações, descrições e excertos de documentos, que resultam num único produto: a descrição narrativa. (GENZUK, 1993 *apud* FINO, 2008, p. 47-48).

Dessa forma, realizei entrevistas de caráter exploratórias com os membros da Irmandade de Carimbó de São Benedito, com os *tocadores* e *cantadores* de Carimbó, com os *festeiros* das festas e com outras pessoas ligadas à Irmandade, à festividade ou à cena do Carimbó de Santarém Novo.

Também foram realizadas gravações em áudio e vídeo de todos os momentos dessa festividade ocorrida nos anos de 2013 e 2014, do grupo de Carimbó “Os Quentes da Madrugada” e do “Grupo Jovem da Irmandade” que nela se apresentaram e do “FEST’RIMBÓ – Festival de Carimbó de Santarém Novo” nos anos de 2009, 2011 e 2013. Além dessas gravações, foi utilizado como recurso de pesquisa de campo o CD do grupo de Carimbó “Os Quentes da Madrugada”.

Ainda com o propósito de agregar dados a esta investigação, utilizei a fotografia como recurso não verbal narrativo, sem caráter meramente ilustrativo, para visualmente demonstrar alguns dos conceitos que ali estavam sendo discutidos. Ou seja, as imagens fotográficas,

captadas por mim em campo, foram acrescentadas ao corpus deste trabalho, pois, seguramente, propiciaram mais informações ao Carimbó de Santarém Novo (PA) e à sua festividade.

Ressalta-se que, pelo fato de o diário de campo ser o instrumento mais básico para registrar os dados de um pesquisador e, portanto, uma ferramenta a qual, em sua essência, permite sistematizar as experiências etnográficas para posteriormente analisar os resultados, é que decidi englobá-lo também como técnica, além da “observação participante”.

No que se refere à “observação participante”, a qual, conforme Lapassade (2001 *apud* FINO, 2008, p. 4), tende “a designar o trabalho de campo no seu conjunto, desde a chegada do investigador ao campo da investigação, quando inicia as negociações que lhe darão acesso a ele, até ao momento em que o abandona, depois de uma estada longa”, optei inicialmente nesta pesquisa, dentre os três tipos assinalados pelo referido autor – a periférica, a ativa e a completa – pelo primeiro tipo, que é geralmente escolhido pelos investigadores “que consideram ser indispensável um determinado grau de implicação para captarem a visão do mundo dos observados e uma participação apenas suficiente para serem admitidos como ‘membros’, sem, no entanto, serem admitidos no centro das atividades.” (LAPASSADE, 2001 *apud* FINO, 2008, p. 5). Ou seja, não assumem, tal como procedi nesse primeiro momento, um papel muito importante na situação em estudo, “tendo ao caráter periférico da implicação a sua origem numa escolha de natureza epistemológica baseada na presunção de que demasiada implicação pode redundar em bloqueio da capacidade de análise”. (LAPASSADE, 2001 *apud* FINO, 2008, p. 5).

Porém, no decorrer da investigação e da assimilação de novas leituras realizadas acerca do tema em tela, foi necessário optar pelo segundo tipo – a observação participante ativa – “que é adotado pelos investigadores que se esforçam por adquirir um determinado estatuto no seio do grupo ou da instituição em estudo.” (LAPASSADE, 2001 *apud* FINO, 2008, p. 5). Esse “estatuto” foi o que me permitiu participar de forma mais “ativa” das

atividades – tocando alguns instrumentos de percussão, dançando nas festas, atuando como convidado dos *festeiros*, colaborando com alguns *festeiros* na organização da festa, participando da construção do mastro ou acompanhando esse processo.

Nesse sentido, ratificam-se as opiniões de Myers (1992), quando, para exprimir a natureza da pesquisa de campo, revela que “no trabalho de campo nós desvendamos a face humana da etnomusicologia” [tradução minha]¹⁴ (MYERS, 1992, p. 21), pois, somente a partir do diálogo mais íntimo no convívio com os membros da Irmandade, pude idealizar o empenho apropriado, ao qual, de certa forma, teria que me lançar para adentrar no universo tão particular do objeto de pesquisa delimitado. Realmente, era necessário compreender que estaria lidando com relações interpessoais, as quais requereriam, dentre outros aspectos, respeito, ética e, principalmente, grande responsabilidade.

A respeito da análise do corpus da pesquisa – com a finalidade de organizar, fornecer estruturas e extrair significados dos dados coletados em pesquisa de campo (POLIT, BECK e HUNGLER, 2004) –, convém ratificar que o mesmo foi submetido a análises diversas, a fim de se interpretar as informações abstraídas e, por conseguinte, elucidar as indagações suscitadas.

Para tanto, no decorrer da pesquisa, foi realizada intensa busca bibliográfica das bases teóricas e metodológicas que pudessem viabilizar e fundamentar esta investigação. Recorreu-se, então, ao referencial teórico para elencar e determinar, conforme Queiroz (2015), as definições conceituais e as linhas epistemológicas que pudessem subsidiar as categorias analíticas dos dados coletados em campo. Consequentemente, foi possível delinear “as diretrizes norteadoras das abordagens realizadas em cada parte do estudo que, somadas, [configuraram] o corpo de conhecimentos necessários para o entendimento dos aspectos fundamentais que caracterizam [...]” (QUEIROZ, 2005, p. 112) o estudo da presença negra na

¹⁴ *In fieldwork we unveil the human face of ethnomusicology.*

performance musical do Carimbó executado na Festividade de São Benedito em Santarém Novo, bem como dos assuntos relevantes ao catolicismo popular, à identidade, à tradição, às Irmandades negras no Pará, à religião, entre outros.

Similarmente ao proposto no Dossiê do Carimbó (2015), também foram priorizadas nesta pesquisa, como critérios de análise e categorização dos dados identificados, as percepções e perspectivas dos diversos sujeitos notadamente envolvidos com o Carimbó e suas próprias formas de análise, de acordo com a possibilidade de apreensão de tais sistemas. Portanto, esse critério analítico intenciona valorizar o conhecimento tradicional em torno do objeto de estudo pesquisado. Isso significa que os discursos levantados na pesquisa de campo se basearam principalmente na visão das pessoas participantes da Irmandade e da cena da Festividade de Carimbó de São Benedito, haja vista essas pessoas deterem as bases e concepções do que seja esse ritual.

Para exemplificar essa constatação, não poderia deixar de citar os momentos em que almejei apresentar na transcrição musical um código satisfatório para o seu melhor entendimento em relação à leitura e à execução dos tambores carimbós, e isso só foi possível com a pesquisa de campo, junto aos seus *tocadores*, em atentas observações. Reitero, portanto, que este trabalho não teria se realizado sem o apoio e a disponibilidade dos membros da Irmandade, dos *tocadores* de Carimbó e dos mestres e seus respectivos grupos de Carimbó, os quais, de forma solidária, tornaram viáveis todas as minhas entrevistas e o contato necessário para alcançar minhas metas e aspirações.

Nesse sentido, com a análise musical, objetiva-se identificar os elementos usados para estruturar a performance musical do Carimbó, principalmente com a proposição de que sua estrutura rítmica possui possíveis “afinidades” com a música africana. Com isso, a sua representação – a notação musical devidamente detalhada no capítulo 4 - foi usada, haja vista sua validade enquanto suporte para o discurso sobre música aqui apresentado. Em outras

palavras, a notação em partitura foi usada em conjunto com outras formas de representação, a saber, as gravações de áudio e vídeo e as fotografias.

Por fim, a escrita etnográfica, mediante a interpretação e consequente compreensão das bases do que era dito e expressado, tornou-se exímia ferramenta de registro e fonte fundamental para as análises, pois, as discussões que dela emergiram, propiciaram textualmente algumas explicações para as hipóteses propostas nesta tese. (QUEIROZ, 2005).

Contudo, apesar de, nesta tese, ter optado por inserir os seus referenciais teóricos principalmente no decorrer do texto, em vez de isolá-los em um único capítulo – modelo normalmente usado em trabalhos científicos, estudos ou trabalhos acadêmicos –, gostaria de adiantar que a discussão de Clifford Geertz sobre “descrição densa” foi de suma importância para se chegar às hipóteses aqui almejadas.

Esse autor, acreditando, como Max Weber, na ideia de o homem ser um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assume a cultura como sendo essas teias e a sua análise; “portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 2012, p. 4).

Desse modo, para Geertz, praticar a etnografia não é apenas estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Na verdade, segundo ele, o que define esse trabalho “é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma ‘descrição densa’” (GEERTZ, 2012, p. 4).

Então, com o intuito de “desvendar” essas possíveis “teias” que envolvem a presença negra no Carimbó em tela, predispus-me a discutir e elucidar alguns tópicos pertinentes. Para isso, e, a fim de apresentá-los de forma mais didática, estruturei a presente tese em quatro capítulos, a saber:

No primeiro capítulo, “O Carimbó não morreu...”, a partir de dados empíricos e bibliográficos, apresentarei a retrospectiva bibliográfica dos significados do termo “CARIMBÓ”, bem como enfocarei, de forma geral, suas características coreográficas, o figurino utilizado, sua música e sua poesia. Para complementar os estudos dos aspectos musicais dessa manifestação, apontarei ainda algumas discussões acerca de sua tradição e modernização desde a década de 1970. E, por fim, evidenciarei estudiosos que, dessa década em diante, academicamente, arguíram sobre essa manifestação.

No segundo capítulo, “O Negro no Carimbó”, em consonância com os postulados de Salles e Salles (1969) e de Salles (2004) – de que não podemos abandonar a contribuição cultural africana na Amazônia, haja vista que o negro deu ao caboclo amazônico a vivacidade de certos motivos coreográficos e musicais, e que o batuque dança de origem africana deva ter sido o gerador da imensa variedade do Carimbó –, enfatizarei algumas contribuições dessa influência no Carimbó, discorrendo inicialmente sobre as particularidades do tambor – seu instrumento gerador. E, em seguida, discutirei alguns aspectos originários e etimológicos dessa manifestação a partir do estudo desse tambor.

No terceiro capítulo, “A Irmandade de Carimbó do *Santo Preto*”, ciente de que, nesse cenário, o Carimbó não incorpora apenas um conjunto de práticas sociais festivas, mas também religiosas, abordarei especificamente a Irmandade de Carimbó de São Benedito – o *Santo preto* - em Santarém Novo (PA). Para isso, enfocarei inicialmente aspectos geográficos, econômicos, históricos e socioculturais desse município, não exaustivamente. E depois, descreverei a estrutura organizacional dessa Irmandade, seu estatuto, suas disputas com a Igreja e suas ações culturais.

No quarto e último capítulo, “A presença negra na performance musical do Carimbó do *Santo Preto*”, a fim de demonstrar alguns elementos musicológicos comprobatórios da suposta presença negra nessa manifestação, apresentarei algumas especificidades da

performance musical do Carimbó nessa festividade, além de determinar certas “afinidades” entre a estrutura rítmica africana e o *ritmo* do Carimbó. Para fundamentar essa questão, que é escopo essencial desta tese, utilizarei dados bibliográficos e empíricos, ao focalizar o discurso verbal e musical dos membros da Irmandade em tela.

Após esse desenvolvimento, seguem as reflexões e considerações finais acerca da presença negra no Carimbó de São Benedito – o *Santo preto* – e de sua festividade em Santarém Novo (PA). E, para ilustrar algumas especificidades dessa festividade, há, em anexo, um vídeo com momentos desse ritual, cujas gravações ocorreram em distintas ocasiões e condições, não tendo, muitas vezes, uma qualidade sonora tão eficaz.

CAPÍTULO 1

“O CARIMBÓ NÃO MORREU...”

[...] está de volta outra vez,
O Carimbó nunca morre quem canta o carimbó sou eu.
Sou cobra venenosa osso duro de roer,
Sou cobra venenosa, cuidado vou te morder.
No ritmo do pau e corda ouço os tambores empolgar
Mexe o coração da gente música raiz do Pará [...].
(MESTRE VEREQUETE, 1994).

No estado do Pará, situado na região Norte do Brasil, o Carimbó é considerado uma das manifestações culturais mais expressivas, representando, para muitos paraenses, um componente fundamental de tradição e identidade cultural.

Nesse sentido, essa manifestação tem recebido de interessados ampla e “renovada” atenção, quer por parte de integrantes dos grupos de Carimbó, preservadores dessa manifestação, quer por parte de estudiosos, preocupados em investigar especificidades desse *ritmo*. Enfim, surgem adeptos dessa manifestação que, para manterem-na em seus convívios, aventuram-se de modo espontâneo e empenham-se a fim de buscar novas formas de preservá-la.

É o caso, em evidência, da *Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro*¹⁵, iniciada em 2005, que muito fez para gerar atividades de mobilização e sensibilização da sociedade em torno do Carimbó; dos *Festivais de Carimbó* de Santarém Novo e de Marapanim, eventos esses de valorização do Carimbó na região do nordeste paraense. E ainda em meio a tantas outras ações, há aquelas oriundas de brincantes, integrantes, mestres, *tocadores* de Carimbó e compositores, cultivadores dessa manifestação.

¹⁵ Mais detalhes acerca dessa Campanha serão apresentados somente no Capítulo 3, em decorrência de a mesma fazer parte das ações realizadas pela Irmandade de Carimbó de São Benedito.

Para ilustrar essas atuações, destaca-se o compositor Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete que, no compor da canção “O Carimbó não morreu”¹⁶ – título e epígrafe deste capítulo -, conduz-nos a refletir, de algum modo, sobre memória, tradição, cultura, identidade, origem, preservação. E, principalmente, sobre a performance musical do Carimbó, um dos escopos de minhas investigações nesta tese.

Portanto, a fim de apontar os significados dessa manifestação tão “viva” na narrativa de muitos paraenses, apresentarei, no item a seguir, a retrospectiva bibliográfica dos significados desse termo, bem como enfocarei, de forma geral, suas características coreográficas, o figurino utilizado, sua música e sua poesia.

1.1. O que é Carimbó?

Ao considerar as citações que compõem o trajeto bibliográfico do Carimbó, constatee que desde o século XIX vários estudiosos vêm tentando, a partir de acuradas observações, descrever particularidades dessa manifestação. Desse modo, sendo um dos meus objetivos, neste item, descrever a trajetória e o significado do termo em tela, destaco inicialmente duas das citações bibliográficas mais antigas encontradas a seu respeito. Uma, extraída da legislação paraense, Lei nº 1.028, de 5 de maio de 1880 e, outra, de três anos depois, informada pela Lei nº 1.162, Tomo XLV, Parte I, p. 148/178, de 12 de abril de 1883. Da lei de 1880, encontrada no Código de Posturas de Belém (Coleção de Leis da Província do Grão-Pará, Tomo XLII, Parte I), capítulo XIX, sob o título “Das Bulhas e Vozerias”, Salles e Salles (1969) declaram:

¹⁶ Devido à desilusão por ter sido explorado e pela necessidade de trabalho, Verequete interrompeu sua carreira por nove anos (1985 a 1994). Logo depois, com a ajuda de sua esposa, retomou sua carreira e em resposta a toda essa situação, apresentou essa canção, composta em 1994, que até hoje é reconhecida como uma de suas mais significativas composições de Carimbó. Nesse período, os jornais da época divulgaram até equivocadamente o seu falecimento. (PENICHE, 2006)

Artigo 107. É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa. Parágrafo 1º. Fazer bulhas, vozerias e dar altos gritos sem necessidade. Parágrafo 2º. Fazer batuques ou samba. Parágrafo 3º. Tocar tambor, **corimbó** ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc. (SALLES e SALLES, 1969, p. 260).

Quanto à Lei de 1883, que consta do “Código de Posturas da Câmara Municipal de Vigia”, que rezava sob o título 10 – “Vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades contra a moral pública” (sic), os autores apontam uma grande semelhança com a lei anterior. O general Barão de Maracaju, presidente e comandante das Armas da Província do Pará, no artigo 48, parágrafo 2º proibia: “Tocar tambor, **carimbó**, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite. A contravenção será punida com a multa de 15\$000, ou 5 dias de prisão, em qualquer dos casos” (SALLES e SALLES, 1969, p. 260).

Mas, a primeira descrição, propriamente dita, desse termo é a do viajante Vicente Chermont de Miranda, que tem em seu glossário uma das explicações mais detalhadas, constituindo-se fonte essencial para os estudos sobre o Carimbó. Para o referido autor, “Carimbó” é: “Atabaque, tambor [...] É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado” (MIRANDA, 1905, p. 20)¹⁷.

¹⁷ Salles e Salles (1969), ao comentarem sobre essa referência bibliográfica mais antiga, nos informam com o seguinte senão: “[...] aparece, salvo engano, no *Glossário Paraense* (Belém, 1906:23), de Vicente Chermont de Miranda. Verbetes sucinto, mas bastante esclarecedor e que parece ter servido de base para a redação dos verbetes dos vocabulários posteriores [...]” (SALLES e SALLES, 1969, p. 260). Sendo assim, com o intuito de verificar essa indecisão, a partir de intensa busca bibliográfica, encontrei, em 2010, na Coleção Amazônica - Série Ferreira Pena, edição de 1968, organizada pela Universidade Federal do Pará, importantes informações. José da Silveira, ao tratar do prefácio dessa nova edição, nos diz: “Esse projeto do grande escritor paraense [se referindo a José Veríssimo], na primeira edição de seu livro *Cenas da Vida Amazônica* acabou encontrando, felizmente, um artífice devotado e irrepreensível em Vicente Chermont de Miranda, que prestou relevante concurso à literatura da Amazônia com seu esplêndido e famoso Glossário Paraense, publicado em 1905 e ora reeditado pela Universidade Federal do Pará”. Além dessa declaração, da mesma edição, consta ainda na “Notícia Bibliográfica sobre o Dr. Vicente Chermont de Miranda”, escrita em 21 de abril de 1942, dentre suas obras evidenciadas, esse Glossário datado de 1905 e em seguida o “Prefácio da Edição de 1905”. Desse modo, baseado em todos esses subsídios e percebendo em trabalhos posteriores a indicação da data de 1906, bem como para contribuir com futuras pesquisas e auxiliar os autores Salles e Salles (1969) em seu artigo “Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo”, é que adotei, neste trabalho, como referência bibliográfica o ano de 1905.

No entanto, por considerar um marco na literatura escrita sobre o Carimbó, não posso deixar de demonstrar um dos mais respeitáveis estudos escritos sobre essa manifestação, de autoria do antropólogo paraense Vicente Salles e da musicista Marena Isdebski Salles, com o título de “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”¹⁸, em cujo trabalho esses autores pontuam várias referências bibliográficas advindas de estudiosos, folcloristas e ficcionistas da Amazônia, propiciando com isso importantes descrições sobre o Carimbó.

Nesse artigo, além da referência imprescindível de Miranda (1905), mencionada anteriormente, Salles e Salles (1969) informam que esse verbete foi citado por Moraes (1931, p. 116) em *O Meu Dicionário de Cousas da Amazônia*, por Mendes (1942, p. 36) em *Vocabulário Amazônico*, bem como por Vieira Filho (1958, p. 28) que registra a palavra no seu vocabulário *A Linguagem Popular do Maranhão* e no qual atesta a referência de Vale (s/d, p. 37), do livro *Maranhão Antigo e Moderno*.

Entre folcloristas e ficcionistas da Amazônia, conforme Salles e Salles (1969), há as referências de Peregrino Junior (1930, p. 187-188), no seu conto *Pussanga* e de Palhano (1931, p. 372), no seu romance *O Gororoba*. Há também outras citações nos livros de Carneiro (1956, p. 87) *A Conquista da Amazônia*, no livro *O Sahiré e o Marabaixo*, de Pereira (s/d, p. 4), em *Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina*, de Silva (1959, p. 65-67) e de Almeida (1942, p. 161-171), no livro *História da Música Brasileira*.

Destacam-se também, no jornal *a Folha do Norte*, as reportagens dos folcloristas Menezes (1958, p. 3-6) e Tupinambá (1961, p. 1), com alusão a Gentil Puget, que, talvez, segundo os autores, tenha sido o folclorista paraense mais interessado em lúdica. Mas, não conhecem outra referência sobre Carimbó, senão a transmitida pela folclorista Meireles (1942), na publicação da Série intitulada *Infância e Folclore*. E, por fim, apresentam uma rápida citação do Carimbó maranhense, que aparece no trabalho de Alvarenga (1946, p. 370),

¹⁸ Publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, ano 9, nº 25, set/dez em 1969.

em que a autora se baseia no Carimbó filmado no arrabalde de João Paulo, em São Luís do Maranhão, pela Missão de Pesquisas Folclóricas, enviada ao nordeste e norte em 1938, pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo dirigida por Mário de Andrade.

Ao considerar as referências acerca do termo Carimbó, há descrições distintas, que, embora algumas não tenham sido descritas em sua totalidade pelos respectivos autores, tornaram-se, sem dúvida, de essencial importância aos estudos sobre essa manifestação. Portanto, com o objetivo de visualizar de forma mais sistemática tais descrições, apresentarei, nos dois quadros a seguir, um panorama geral dessas fontes bibliográficas encontradas por Salles e Salles (1969). Para tanto, elenco-as por ordem cronológica, o que me propicia, a partir de intensa investigação, inserir alguns dados de complementação.

No quadro 1 (p. 39), como explicitado anteriormente, com o propósito de referendar as citações descritas por Salles e Salles (1969), demonstro cronologicamente seus respectivos dados bibliográficos, segundo uma visão ampla e, ao mesmo tempo, particular de cada citação.

O quadro 2 (p. 40), por sua vez, é o apêndice do inicial, pois nele informo o significado do termo Carimbó para esses autores. Ressalto que as citações acerca dos Códigos de Posturas de Belém (1880) e da Câmara Municipal de Vigia (1883), assim como o verbete de Miranda (1905) não constarão na relação de referências que se seguem nos respectivos quadros, haja vista já terem sido devidamente descritos neste capítulo.

Quadro 1 - Algumas fontes sobre o termo Carimbó.

AUTOR	ANO E LOCAL	TÍTULO	PÁG. CITAÇÃO
PEREGRINO JUNIOR	1930 RIO DE JANEIRO	CONTO “PUSSANGA”	p. 187-188
RAIMUNDO MORAES	1931 RIO DE JANEIRO	O MEU DICIONÁRIO DE COUSAS DA AMAZÔNIA	p. 116
LAURO PALHANO	1931 RIO DE JANEIRO	ROMANCE “O GOROROBA”	p. 372
AMANDO MENDES	1942 SÃO PAULO	VOCABULÁRIO AMAZÔNICO	p. 36
CECILIA MEIRELES	1942 RIO DE JANEIRO	INFÂNCIA E FOLCLORE	p. 9
RENATO DE ALMEIDA	1942 SEM LOCALIDADE	HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA	p. 161-171
ONEYDA ALVARENGA	1946 SEM LOCALIDADE	A INFLUÊNCIA NEGRA NA MÚSICA BRASILEIRA	p. 370
NUNES PEREIRA	1951 BELÉM	O SAHIRÉ E O MARABAIXO	p. 4
EDISON CARNEIRO	1956 RIO DE JANEIRO	A CONQUISTA DA AMAZÔNIA	p. 97
DOMINGOS VIEIRA FILHO	1958 SÃO LUÍS	A LINGUAGEM POPULAR DO MARANHÃO	p. 28
ARMANDO BORDALLO DA SILVA	1959 BELÉM	CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DO FOLCLORE AMAZÔNICO NA ZONA BRAGANTINA	p. 65-67
LUÍS DA CÂMARA CASCUDO	1962 RIO DE JANEIRO	DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO	p. 184

Fonte: Salles e Salles (1969)

Quadro 2 - Algumas fontes sobre o termo Carimbó e suas respectivas descrições.

AUTOR E TÍTULO	CITAÇÃO
PEREGRINO JUNIOR CONTO “PUSSANGA”	“Atabaque, tambor, de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento por 30 cm de diâmetro. Sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem teso. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo-lhe de vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó no batuque, dança trazida da África pelos cativos”. (PEREGRINO JÚNIOR, 1930, p. 187-188).
RAIMUNDO MORAES O MEU DICIONÁRIO DE COUSAS DA AMAZÔNIA	“Tambor. Feito de um tronco escavado numa das extremidades. Nessa parte aberta é colocado o couro curtido de veado. O tocador do instrumento senta-se-lhe em cima e, com as mãos, zabumba-o nos batuques, que é uma dança de origem evidentemente africana, trazida, de certo, pelos negros cativos dos tempos coloniais” (MORAES, 1931, p. 116).
LAURO PALHANO ROMANCE “O GOROROBA”	“Carimbó (Maranhão): é a dança ou o tambor que assim se chama? Diz-se: bater carimbó. Diz-se: dançar carimbó.” (PALHANO, 1931, p. 372)
AMANDO MENDES VOCABULÁRIO AMAZÔNICO	“Tambor, de origem africana, de couro, de ordinário adaptado sobre tronco oco, ou um dos lados de barril” (MENDES, 1942, p. 36).
CECILIA MEIRELES INFÂNCIA E FOLCLORE	“num terreiro onde se exibiam tocadores e dançadores de ‘Carimbó’, dança popular muito divulgada na ilha do Marajó, e praticada de preferência em louvor a algum santo da devoção do povo local ou da região” (MEIRELES, 1942, p. 9).
RENATO DE ALMEIDA HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA	“samba de roda, com violas e instrumentos de percussão.” (ALMEIDA, 1942, p. 171)
ONEYDA ALVARENGA A INFLUÊNCIA NEGRA NA MÚSICA BRASILEIRA	“é dança solista, tendo como instrumento acompanhante um arco-sonoro, espécie de berimbau, mas com a denominação local de ‘Marimba’.” (ALVARENGA, 1946, p. 370)
NUNES PEREIRA O SAHIRÉ E O MARABAIXO	“Em Soure, na referida ilha, dança-se o Carimbó [...]. O Baião típico de Marajó – que se alargou dos terreiros das fazendas e invadiu os salões burgueses [...] não tem mais a popularidade de outrora [...]” (PEREIRA, 1951, p. 14).
EDSON CARNEIRO A CONQUISTA DA AMAZÔNIA	“Sentimentos e situações peculiares à Amazônia refletem-se no carimbó , dança rural, em que os homens negaceiam diante das mulheres, incitando-as a tentar cobri-los com as saias amplas e rodadas, mas evitando agilmente o banho sob os panos das damas – e a vaia conseqüente [...]” (CARNEIRO, 1956, p. 97)
ARMANDO BORDALLO DA SILVA CONTRIBUIÇÃO AO ESTUDO DO FOLCLORE AMAZÔNICO NA ZONA BRAGANTINA	“A dança de preferência da Marujada é o Retumbão. O seu compasso musical e rítmico é o lundum. Parece-nos que o retumbão é o próprio lundum [...]. O lundum toma vários nomes na Zona Bragantina. Assim, em Bragança e Quatipuru é Retumbão; Carimbó, Corimbó ou Curimbó nas demais regiões da zona, especialmente em Capanema, Salinópolis, Marapanim, etc. com pequenas variações de ritmo e denominações de passos: como “dança do peru”, “banho”, etc.” (SILVA, 1959, p. 65-67)
LUÍS DA CÂMARA CASCUDO	“Dança negra, brasileira, de roda, em Marajó, arredores de Belém, no Pará”. [...] (CASCUDO, 1962, p. 184)

Fonte: Salles e Salles (1969)

Diante desses dados, parece mesmo notório que esse termo se refere primeiramente a um instrumento de percussão. Todavia, não posso deixar de apontar - no “hipotético” intervalo bibliográfico dos dados procedentes do Código de Posturas de Vigia (1883) e de Miranda (1905) - que esse termo aparece descrito por Moura (1900) como “danças ao tambor”. Desse modo, há, portanto, algumas distinções relativas às descrições e funções do termo, não somente relacionadas às informações dadas por Moura (1900), mas também pelo próprio Miranda (1905) que diz ser a dança “batuque¹⁹” primitivamente acompanhada por esse instrumento. Sobre essa proposição, Salles e Salles (1969) evidenciam que a palavra *batuque* é um termo genérico, de uso antigo da Amazônia, significando “dança de negros ou qualquer dança de tambor – de caráter religioso ou não” (SALLES e SALLES, 1969, p. 278). E Chermont de Miranda parece sugerir uma distinção entre a dança e o instrumento, sendo carimbó, nessa acepção, somente o tambor.

Ao analisar outras referências, dispostas no quadro 2 (pág. 40), atesto a suposta pluralidade quanto à definição do termo em tela. Pois, apesar de Peregrino Júnior (1930), Moraes (1931) e Mendes (1942) confirmarem ser carimbó um tambor, Palhano (1931), em contrapartida, gera dúvidas ao indagar: “é a dança ou o tambor que assim se chama? Diz-se: bater carimbó. Diz-se: dançar Carimbó.” (PALHANO, 1931, p. 372).

Encontram-se, assim, características de dança nas citações de Meireles (1942), quando descreve “num terreiro onde se exibiam tocadores e dançadores de ‘Carimbó’, dança popular muito divulgada na ilha do Marajó [...]” (MEIRELES, 1942, p. 9); de Carneiro (1956), que nomeia Carimbó como “dança rural” (CARNEIRO, 1956, p. 97); e, dentre outros, de Cascudo (1962), que, segundo Salles e Salles (1969), anexou o primeiro verbete desse termo em 1954

¹⁹ “Batuque, s. m. Dança de roda, havendo cantorias e tendo como instrumento base o tambor ou vários tambores. Espécie de samba roceiro no interior do Pará. Designação genérica das danças rituais no Pará. É longa a tradição do batuque, no extremo norte, como em quase todo o Brasil. Primitivamente esteve associado aos folgedos de escravos, negros libertos e mestiços. [...] O batuque irradiou-se por toda a Amazônia, principalmente no Pará, levado pelos escravos. [...]” (SALLES, 2003, p. 76-77).

ao *Dicionário do Folclore Brasileiro*, ampliado na sua segunda edição (1962), “Dança negra, brasileira, de roda, em Marajó, arredores de Belém, no Pará [...]” (CASCUDO, 1962, p. 184).

As descrições de Almeida (1942), Alvarenga (1946) e Silva (1959) designam também novos entendimentos acerca do Carimbó. Almeida (1942) define esse termo como “samba de roda, com violas e instrumentos de percussão.” (ALMEIDA, 1942, p. 171); Alvarenga (1946) diz ser Carimbó uma “dança solista, tendo como instrumento acompanhante um arco-sonoro, espécie de berimbau, mas com a denominação local de ‘Marimba’”. (ALVARENGA, 1946, p. 370). E, por fim, Silva (1959) evidencia que o Retumbão - dança de preferência da Marujada, seria o próprio *lundum*²⁰, tomando vários nomes na Zona Bragantina, como “[...] Corimbó ou Curimbó [...] com pequenas variações de ritmo e denominações de passos: como ‘dança do peru’, ‘banho’, etc.” (SILVA, 1959, p. 65-67).

A partir dessas informações, posso supor que esse termo passou a abarcar não somente um tambor que acompanhava a dança *batuque* e/ou a dança Carimbó, porém um instrumento fundamental para a configuração dessa manifestação. Isso comprova, então, a devida importância desse instrumento de percussão e a constatação de sua cultivada “tradição”, no caso, em Santarém Novo - local desta pesquisa - e em outros municípios paraenses que, na atualidade, buscam manter, pelo menos, em parte, as *levadas* e as estruturas formais de seus respectivos tambores, com as mesmas características de suas primeiras descrições.

Ao tentar, enfim, propiciar uma réplica à arguição de Palhano (1931), poderia afirmar que, nos dias de hoje, o termo Carimbó apresenta múltiplas especificações. Então, do que antes constituía apenas tambor e, posteriormente, dança acompanhada exclusivamente por esse instrumento de percussão, a partir da presença da dança, surgiram outros elementos

²⁰ Segundo Salles (2003), *Lundum* é voz corrente na Amazônia de lundu, é a mais antiga expressão da lúdica negra documentada na Amazônia. Dança favorita de negros e mulatos no Grão-Pará, como testemunharam em 1820 os viajantes germânicos Spix e Martius. O *lundum* expandiu-se até as mais longínquas regiões da Amazônia. A área dessa dança “é muito extensa no Pará (baixo Amazonas, Óbidos; Zona Guajarina, Igarapé-Miri e Abaetetuba; baixo Tocantins, Cametá; principalmente ilha do Marajó). Maior efervescência na Ilha do Marajó: lundu marajoara, que se compõe de pares soltos em que os cavalheiros cortejam as damas. Sua principal característica coreográfica é o rebolado de quadris dos homens”. (SALLES, 2003, p. 163-164).

musicais (canto e outros instrumentos) e conseqüentemente sua poesia (no canto). E tudo isso gerou essa manifestação cultural tipicamente paraense, que incide em Santarém Novo, local do objeto de pesquisa deste trabalho, e em vários outros municípios do estado do Pará, sendo praticada, geralmente, por seus integrantes e “Mestres de Carimbó” e executada em boa parte dessas localidades exclusivamente por seus respectivos “Grupos de Carimbó”.

Assim sendo, apresento a seguir, a partir de dados empíricos e bibliográficos, algumas características da dança, da música e da poesia cantada nessa manifestação.

1.1.1. A dança do Carimbó

Embora o Carimbó possa se apresentar com distintas peculiaridades nas várias localidades do estado do Pará, pude constatar na literatura acerca de sua dança que muitos autores a classificam geralmente como sendo de roda seguindo a “tradição” de movimento circular.

Salles e Salles (1969), por exemplo, ao se referirem a essa questão, informam que a configuração coreográfica mais comum de sua dança “é a de uma grande roda que circula pelo salão durante algum tempo; às vezes essa roda se desfaz e os pares volteiam, sem se tocar, ou permitem a encenação de solistas” (SALLES e SALLES, 1969, p. 279). O caráter de dança solista favorece demonstrações de habilidade individual, e o solista, por meio de mímicas, executa uma dança imitativa, alusiva à fauna da região, parecendo haver, conforme esses autores, muita influência das antigas danças indígenas.

É o caso da *dança da Onça*²¹, que retrata uma caçada entre uma onça e um cachorro ou entre um caçador e uma onça; da *dança da Pomba com o Gavião*, que é inspirada na

²¹ Tratando da dança típica do Carimbó de Vigia, Agrepino Almeida da Conceição mostra que nessa localidade existe a dança da onça. Ele afirma que: “[...] um par de dançadores previamente selecionado, vai para o meio do salão, o cavalheiro que é o caçador sem armas começa dançando para o lado da onça, que é a dama; esta, fingindo gostar, começa também a dançar, fingindo querer amizade. No fim, o cavalheiro se dá mal, pois a onça começa a lhe dar umas unhas, deixando o galanteador com as roupas todas rasgadas e com marcas de unhas pelo corpo”. (CONCEIÇÃO, 1995, p. 240).

encenação de uma briga entre as duas aves, na qual homens e mulheres se apresentam em círculo, com coreografias simples e variadas. E, dentre tantas outras variantes - *Camaleão*, *Jacaré*, *Bagre*, *Macaco*, *Jacuraru* -, há, de acordo com Salles e Salles (1969), Loureiro (1973), Machado (1973), Fonseca (1974), Brígido (1975) e Monteiro (2010), uma dança de imitação das mais conhecidas, intitulada *dança do Peru*; e existe ainda, além destas, a *dança do Gambá*, associada mais especificamente “a um tipo de tambor, que assim como no Carimbó, também denomina a dança indígena proveniente da tribo dos *Maué*, na região do Baixo Amazonas, registrada pela primeira vez por José Veríssimo, em 1882”. (DOSSIÊ DO CARIMBÓ, 2015, p. 43).

Na *dança do Peru*, a ser tratada mais detalhadamente no capítulo 4, “o rapaz corteja a dama, fazendo volteios ao seu redor, com as fraldas da camisa levantadas pelas pontas dos dedos, imitando as asas da ave, o peito saliente, todo inflado, como se fosse um peru [...]” (SALLES e SALLES, 1969, p. 274-275). Enquanto a parte dançante do *Gambá* consiste “em uma espécie de *lundum* em que o cavalheiro estalando castanholas com os dedos e sapateando com os pés gira em retorcidas posições em torno da dama que pelo seu lado roda também, como a fugir-lhe a um amplexo [...]” (SALLES e SALLES, 1969, p. 275).

Nesse contexto, Salles e Salles (1969) declaram que essas danças imitativas “parecem ter sido modeladas pelo *lundum* ou foram incorporadas pelo batuque, na dupla influência africana da coreografia e do instrumental básico” (SALLES e SALLES, 1969, p. 275), pois, segundo esses autores, a larga repercussão no *lundu* e sua difusão pelo interior, permitiram seu desdobramento em numerosas danças mais regionais e até mesmo locais, além da fusão com outras semelhantes na estrutura rítmica e coreográfica, como o antigo Chorado Urbano (hoje desaparecido de Belém), o Rojão, o Bambiá, o Samba rural, o Retumbão, a Desfeiteira e o Carimbó.

Todavia, conforme o quadro 2 (p. 40), outros estudiosos apresentam, em suas descrições, características particulares dessa dança. Almeida (1942, p. 171) nomeou essa dança como “samba de roda”; Pereira (1951, p. 14) a chamou de “baião típico do Marajó”; Silva (1959, p. 65-67) descreveu o Retumbão do município de Bragança, no estado do Pará, como modalidade do Carimbó. E, ainda, Cascudo (1962, p. 184) definiu Carimbó como dança negra, brasileira, de roda, no Marajó e nos arredores de Belém, no estado do Pará, além de sugerir que a sua coreografia é a mesma do Batuque e da Marujada de Bragança, “onde num círculo de homens e mulheres, uma dançarina, às vezes ou comumente, vestida de baiana, vai para o centro, e baila, trejeitando, requebrando-se, com o acompanhamento de percussão (o carimbó, pandeiro, reco-reco e, ocasionalmente, instrumentos de corda)”. (CASCUDO, 1962, p. 184).

Loureiro (1973), ao obedecer a essa mesma categorização, diz que, na dança do Carimbó, homens e mulheres dançam em roda, soltos, com movimentos cadenciados e análogos à maresia dos rios, num corpo de baile composto apenas por solistas:

Nesse movimento há uma certa inocente malícia no requebro dos quadris e nos movimentos de corpo, que são mais acentuados no homem do que na mulher. A mulher denuncia certo comedimento de atitudes e o parceiro, numa espécie de imitação dançante das “cantigas de amigo”, da poesia medieval ibérica, é quem produz os movimentos que a mulher deveria fazer, numa forma de exibicionismo que o caboclo não permite na sua parceria, agindo, portanto, a dama, discretamente, enquanto que, os meneios de sedução são figurados pelo homem. E assim, ao sabor do ritmo envolvente, levantam e baixam os braços, estalam os dedos numa simulação brusca de castanholas. (LOUREIRO, 1973, p. 6)

A respeito dessas informações alusivas ao imitar do tocar de castanholas na coreografia do Carimbó, Salles e Salles (1969) argumentam serem de “provável influência ibérica, [...] sendo anotada desde as descrições do casal Agassis (1865)” (SALLES e SALLES, 1969, p. 278).

Quanto aos períodos em que se dança o Carimbó em cada localidade, Pereira (1951) atesta que, em Soure, o evento ocorre nos meses de junho, novembro e dezembro, sendo uma dança solista restrita a um grupo de bailarinos, formado por homens, mulheres e crianças, descendentes de negros e de índios, com destaque para algumas mulatas e negras, de cabeção e saias rodadas, com as cores vivas e decorativas dos chitões estampados. Ao denominá-la de “Baião típico de Marajó”, diz pesarosamente que essa dança:

Que se alargou dos terreiros das fazendas e invadiu os salões burgueses, na frase que Mário de Andrade lhe poderia aplicar expressivamente, com o vigor e a graciosidade impressa pelos vaqueiros na sucessão harmoniosa dos seus passos – não tem mais a popularidade de outrora, sendo raros os moços e moças da aristocracia rural da antiga ilha de Joannes que o dancem e o conduzam [...] (PEREIRA, 1951, p. 14).

No entanto, embora Pereira (1951) declare que, no Marajó, os meses citados sejam períodos próprios para dançar o Carimbó, Salles e Salles (1969) dizem que em outras regiões a dança ocorre em qualquer período do ano. Ainda sobre esse aspecto, Loureiro (1973) salienta que havia uma ritualística de época no cerimonial de dança do Carimbó. Celebrava-se o começo do verão e os meses iniciais do inverno, o que se relacionava com o período de festividades religiosas do Ciclo junino, Círio de Nazaré, Ciclo Natalino e Festa de São Benedito. Porém, o sentido essencial da festa era “o divertimento, a folgança, uma evasão às duras tarefas do trabalho cotidiano.” (LOUREIRO, 1973, p. 6). É o caso das informações de Loureiro, Loureiro e Viana (1987) em *Inventários Culturais e Turísticos*, ao dizerem que essa dança ocorre em Magalhães Barata, durante todo o ano, principalmente na sede e nas festas de fins de semana. Em Maracanã e em Santo Antônio do Tauá, sua incidência maior é em junho, na época junina. Já em Santarém Novo, conforme exposto nos capítulos 3 e 4, a principal época, para se dançar o Carimbó acontece no mês de dezembro, em decorrência da Festividade de São Benedito.

Em relação ao traje utilizado na dança do Carimbó, Machado (1973), ao comentar sobre a explanação com que Maria Brígido brindara os ouvintes na apresentação do *Conjunto Folclórico do Pará*, ao se exibir para os congressistas no *VI Congresso dos Tribunais de Contas*, em Belém do Pará, informa-nos:

A roupagem do Carimbó é esta: os homens com blusas lisas ou estampadas sobre calças lisas, lenço ao pescoço, chapéu de arumã (palmeira) e dançam descalços. As mulheres com blusas brancas sobre saias estampadas, franzidas e anáguas com renda. Na cabeça colocam flores e colares de sementes da terra. Bailam, como os homens, descalços. (MACHADO, 1973, p. 2)

Fonseca (1974) também complementa tais explanações ao expor que os homens usam camisas estampadas, de cores berrantes e um lenço no pescoço. As camisas têm as pontas atadas acima do umbigo. Alguns grupos também usam chapéus de palha. As mulheres vestem saias bem largas, floridas e blusas baixas, bem rendadas, além de pulseiras, brincos e, às vezes, turbante. Todos dançam descalços. Esse autor, ao comparar com outras vestimentas, informa que a indumentária do Carimbó tem muita semelhança com a “baiana” e na formação dos pares, essa dança se assemelha à Quadrilha.

Ressalto ainda a descrição de figurino do Carimbó retirada do *Diário de Minas* (1975). As mulheres participantes do Carimbó usam blusas brancas rendadas, com decotes redondos ou quadrados. As saias apresentam florões vivos, que, geralmente, combinam com as camisas dos cavalheiros. Bem rodadas, elas cobrem duas anáguas, cada dama dança descalça e leva na cabeça uma flor com arranjo tirado da árvore *patchulin*. Igualmente descalços, os homens dão um nó nas fraldas das camisas que, como se disse, combinam com a barra da saia das mulheres. Suas calças são pretas ou de uma cor bem escura.

E, por fim, para apresentar algumas especificidades da dança do Carimbó em Santarém Novo, saliento que nessa localidade os homens vestem-se de paletó e gravata

(Figura 1, p. 48), e as mulheres usam blusas de manga com saias longas e rodadas (Figura 2, p. 49).

Diante de todas as descrições aqui dispostas, considero que cada localidade, de alguma forma, decide sua maneira de dançar, o tipo de figurino mais apropriado e acessível, quando e por que se apresentar, dentre outras especificações. Na verdade, de acordo com Salles e Salles (1969): “A tendência geral dessas danças, como já ocorreu com a multiplicidade de denominações, parece ser a fragmentação, a individualização, com aquisição de elementos novos e a perda de outros.” (SALLES e SALLES, 1969, p. 279).

Uma vez traçadas, de forma geral, algumas especificidades da dança do Carimbó, demonstrarei, a seguir, aspectos musicais dessa manifestação.

Figura 1 – William com *Vestimenta* de Cavaleiro



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Figura 2 – Gabriela Marques com *Vestimenta de Dama*



Fonte: Acervo do autor, 2013.

1.1.2. Aspectos musicais do Carimbó

No âmbito geral, como minhas pretensões neste subitem implicam demonstrar peculiaridades musicais dessa manifestação, aproveito, ao buscar algumas configurações instrumentais do Carimbó, para dialogar com compositores que narram algumas dessas formações em suas canções.

É o caso, por exemplo, da formação instrumental descrita por Ginja em sua composição intitulada “Memórias de Lucindo”, da qual posso destacar, dentre os vários instrumentos musicais que constituem essa manifestação, o “curimbó” ou “carimbó”, um tambor de tronco de árvore escavada, no qual em uma de suas extremidades se coloca um couro de animal; a flauta, instrumento de sopro, feito de imbaúba ou outro material; o banjo,

instrumento de corda feito artesanalmente; a maraca, feita de cabaça; além de dois *pauzinhos*, que são tocados no corpo do tambor.

Devido a essa formação se referir particularmente ao Carimbó praticado no município de Marapanim, pois o seu homenageado é natural dessa localidade, torna-se de grande valia ressaltar a descrição de Brígido (1975), para quem esse instrumental se restringia a princípio:

Aos membranofones (tambores grandes e o pequeno, denominado ‘Onça’) e aos idiofones (pauzinhos que são batidos no tambor grande); milheiro, maracás e reco-reco; acrescido, mais ou menos em 1918, de aerofones (flautas de madeira e clarinetes), assim como de cordofones (viola e banjo) [...] (BRÍGIDO, 1975 *apud* LOUREIRO, LOUREIRO e VIANA, 1987, p. 20).

Cantão (2002), por sua vez, ao tratar da clarineta, no Carimbó, destaca que há, em geral, em Marapanim grande predominância de instrumentos de percussão, onde os grupos se apresentam com dois carimbós (tambores), um par de milheiros (chocalhos), um *tambor de onça*, isto é, um tambor de fricção, um par de maracas e um pandeiro, além de um instrumento de sopro (clarineta ou flauta) e um banjo (instrumento harmônico e rítmico). No passado, usavam os *pauzinhos* com que se batia no carimbó (tambor). Esses instrumentos, segundo esse autor, eram, exceto a clarineta, feitos artesanalmente pelos próprios músicos.

Diante dessas especificidades musicais descritas por esses estudiosos sobre o Carimbó de Marapanim, avaliei, como se deu com outros aspectos abordados neste capítulo, que as mesmas variam de acordo com as circunstâncias e localidades nas quais ocorrem. Ou seja, não é rígido o instrumental nessa manifestação “variando de acordo com as predileções ambientais das zonas onde incide a dança” (BRÍGIDO, 1975 *apud* LOUREIRO, LOUREIRO e VIANA, 1987, p. 20).

Essas variações também são constatadas nas constituições instrumentais descritas por Salles e Salles (1969), ao informarem que, em Vigia, a base do Carimbó são os tambores, e a esses se juntam o *xequexequê* (uma lata contendo grãos de milho, pedrinhas, etc.), o reco-

reco ou raspador, o violão, o cavaquinho, o violino, as vozes do solista e do coro, e até os dedos dos dançarinos (castanholas).

Além desses autores, convém citar importantes declarações de alguns estudiosos inseridas nos *Inventários Culturais e Turísticos sobre o estado do Pará*. Dentre estes, destacam-se Loureiro e Loureiro (1987) que, ao dissertarem sobre o Carimbó em algumas localidades da Microrregião do Médio Amazonas Paraense, apontam em Monte Alegre um grupo de idade avançada que tinha o apelido de “Carimbó do Velho”, em que os homens tocavam dois tambores de carimbó, os quais eram conhecidos no município por *gambás*, e dois *reques-reques* (reco-reco). E, quanto à música do Carimbó, em Santarém, informam que, inegavelmente, a sua base estava nos tambores, pois estes recebiam a complementação de flauta, *xeque-xeque* (chocalho), clarinete, cavaquinho e violão e, raramente, violino.

Já na zona Bragantina, Nascimento, Loureiro e Loureiro (1987) fazem referência à Santa Maria do Pará, e relatam que, nessa época, existia ali apenas um grupo de Carimbó, chamado “Ases do Folclore”, composto de doze figurantes, cujos músicos tocavam flauta, clarinete, pandeiro, ganzá, triângulo, reco-reco, cabaça, banjo e dois tambores de carimbó, havendo também em sua formação um cantor.

Contudo, com o intuito de apontar mais densamente a música propriamente dita do Carimbó, apresento a seguir, em ordem cronológica, as descrições de alguns estudiosos que, em seus trabalhos bibliográficos, distinguiram de forma mais detalhada as características musicais dessa manifestação.

Salles e Salles (1969) informam, por exemplo, que no Carimbó de Vigia as principais características musicais do Carimbó são “[...] andamento, andante (no MM a semínima equivalendo a 100/104); ritmo, binário simples; linha melódica ascendente [...] e modo maior, na maioria dos documentos, tendo sido encontradas melodias bimodais [...]” (SALLES e SALLES, 1969, p. 280).

Segundo Cantão (2002), a música do Carimbó de Marapanim caracteriza-se, além de outras especificações, por frases curtas e repetitivas com:

Padrões de 8 pulsações [equivalente ao compasso 2/4]. Função harmônica: I – V – I; e I - IV –V - I, podendo aparecer variantes desses graus. As músicas obedecem à estrutura tonal, isto é, com tonalidades maiores e menores. [...] as frases são distribuídas geralmente de 8 em 8 compassos. [...] A pulsação do andamento varia entre 66 e 72 batidas [a semínima] [...] (CANTÃO, 2002, p. 27-28)

E Blanco (2003), no ano seguinte, analisa o acompanhamento do Carimbó de Algodal da seguinte forma:

Os desenhos rítmicos do acompanhamento estão baseados no conjunto de semicolcheias com acentuações determinadas, executadas pelos curimbós, enquanto, as maracas e o milheiro executam colcheias. [...] A célula rítmica do curimbó só muda quando há “virada” também chamada “repelico” pelos tocadores de carimbó de Algodal, mudança rítmica no acompanhamento que pode anunciar a entrada do refrão, ritornello ou o término da música. [...] A execução do acompanhamento percussivo é feito simultaneamente. O único momento em que este fato não ocorre é no início do Carimbó que é precedido pelas batidas solitárias dos curimbós. Auditivamente, o conjunto de percussão soa da seguinte forma: os curimbós são os responsáveis pela marcação e impulso dançante do Carimbó, principalmente o curimbó grave; a maraca e o milheiro marcam o tempo fraco da música. [...] O andamento da execução instrumental na ilha, é da semínima equivalente a 108/116. [...] Convém ressaltar que mesmo priorizando o andamento moderado, é comum verificar nuances neste andamento com a presença de rubatos ou agógicas em certos períodos de execução. (BLANCO, 2003, 75-77)

Nesse caso, a autora assevera que o acompanhamento instrumental do Carimbó em Algodal é composto de dois curimbós (um agudo e outro grave), um par de maraca e um milheiro. O “curimbó” é um tambor feito de tronco escavado, coberto com pele de animal (cobra, anta, veado), posicionado horizontalmente para que nele o executante se sente para poder tocá-lo com as mãos; as maracas são feitas artesanalmente de cabaças, com sementes ou arroz e cabo de madeira; e o milheiro, constituído de cilindro de metal dentro do qual são colocadas sementes e areia antes de ser fechado.

Mas, a primeira projeção erudita do Carimbó aconteceu, segundo Salles (2004, p. 223), na Ópera Bug-Jargal²², de José Cândido da Gama Malcher (1853-1921). Essa Ópera, de quatro atos e com temática negra, foi concluída em 1885 e estreou em 17 de setembro de 1890 no Teatro da Paz. Ela foi apresentada ainda em São Paulo, no Teatro São José, no dia 30 de dezembro de 1890, e no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, no dia 25 de fevereiro de 1891. Após esse período, essa Ópera só foi remontada novamente 115 anos depois, no dia 25 de agosto de 2005, durante a programação do III Festival de Ópera do Teatro da Paz, da qual, inclusive, participei como Maestro Preparador do Coro que compôs essa montagem.

Com base em todos os aspectos até aqui evidenciados, é de grande relevância, ao abordar a música no Carimbó, a relação de seu canto com sua poesia, tratada por Maciel (1983), por exemplo, como uma literatura do homem que habita a região litorânea ou mais propriamente a Zona do Salgado, no estado do Pará. E expressa, segundo esse autor, os anseios de dois segmentos sociais dessa região, de lavradores e de pescadores, quando pontuam seu dia a dia, no campo ou no mar, e relatam os seus conflitos sociais, políticos e econômicos.

Assim, essas *cantigas* são frequentemente classificadas como canto de luta de classes, canto erótico, canto da terra, o machismo, o canto ecológico, o canto religioso e o canto lírico, em que é utilizada, segundo Maciel (1986), uma linguagem metafórica repleta de lirismo.

Nesse contexto, conforme esse autor, o poeta do Carimbó, por meio da natureza, demonstra ser um profundo conhecedor do seu universo, o qual ele retrata em sua arte e poesia.

²² Libreto extraído do romance homônimo de Victor Hugo. Trata a sublevação dos escravos na ilha do Haiti, antiga São Domingos, em 1781. Como não conhecia a música dos negros haitianos, Gama Malcher usou danças e instrumentos dos negros do Pará. A sugestão de Gama Malcher chegou ao ponto de apresentar no palco as coreografias e os instrumentos populares (SALLES, 2004, p. 223).

O amor, a vida, a arte, as lides diárias, enlances e desenlaces, a natureza e seus encantos, o riso e o pranto, o homem e o homem constituem as TEMÁTICAS da Poesia do Carimbó. Literatura Anônima, do mesmo modo que **anônimo é o poeta**, que faz versos enquanto trabalha, arrancando da terra ou do mar o seu sustento, e talvez tenha consciência da verdade que esses versos encerram, da grandiosidade e beleza de seu Canto Caboclo. (MACIEL, 1986, p. 18)

Em relação à estrutura poética, Maciel (1986) informa que no Carimbó de Marapanim a sua poesia é constituída de duas estrofes (cada uma com quatro versos), além de, nos seus versos, não existir improviso, pois o poema é elaborado pelo poeta, com antecedência, e só depois de constituído o autor o executa durante suas apresentações.

Salles e Salles (1969), por outro lado, tratando da poesia do Carimbó de Vigia, afirmam que nela se observa uma distribuição estrófica extremamente variada, com tendência para a prosificação, sem haver um padrão estrófico. Ou seja, “embora se assinale a predominância do verso heptassílabo, de modo geral, a métrica é livre, subordinada tão somente à métrica do ritmo musical, à qual se adapta e se ajusta com alguns artifícios prosódicos”. (SALLES e SALLES, 1969, p. 280).

Esses autores acentuam também que os versos de modo geral são curtos, porém é pela repetição, às vezes chegando à saciedade, que tornam o canto relativamente extenso. Essa *técnica*, segundo eles, parece semelhante à dos cantos dos terreiros de umbanda, por exemplo, sem que nisso haja qualquer insinuação para aproximá-los. “Mostra apenas o caráter antigo, arcaico, da vocalização popular da poesia apropriada a determinadas funções. No caso particular do Carimbó, apropriada ao lazer do caboclo nas folgas do trabalho”. (SALLES e SALLES, 1969, p. 280).

Em complementação a essas deduções, recentemente constatou-se, em uma análise acerca das letras observadas nos Carimbós de várias localidades do estado do Pará, disposta no Dossiê do Carimbó (2015), que essas *letras* são construídas tradicionalmente segundo uma métrica antifonal, ou seja, de acordo com o formato conhecido como chamado/resposta,

regido por um cantor principal que, por meio de improvisos curtos (atualmente os versos já não são necessariamente improvisados), “*dá a deixa*” para os demais entoarem o coro fixo. E há ainda, conforme esse Dossiê, um formato de composição baseada no improviso, o “Carimbó de repente”, com letras mais extensas e com poucas repetições, embora mantendo a dinâmica cíclica.

Na métrica antifonal, em particular, independente da extensão das letras, que em geral são relativamente curtas, a sequência de repetições tem estrutura cíclica alusiva à herança africana, analogamente às do repertório da Festividade de Carimbó de São Benedito, em Santarém Novo, conforme demonstram a maioria das transcrições das *cantigas* constantes no capítulo 4.

Diante de todos esses dados, parece não serem oscilantes, no que diz respeito ao Carimbó, somente as questões de origem, etimologia, coreografia e figurino. Pois, ao considerar sua música e poesia, verifiquei, também, a depender do local em que se cultiva essa manifestação, certas distinções nos andamentos, na linha melódica, na configuração instrumental, nas nomenclaturas dos tambores, na temática das poesias, na estrutura poética, dentre outros critérios.

1.1.2.1. A tradição e a modernização musical do Carimbó

Foi a partir da década de 1970, que o Carimbó - denominado por Costa (2008) como “gênero do folclore popular”-, passou por um movimento de valorização, urbanização e comercialização. Isso, porque, conforme Fonseca (1974, p. 119), esse *ritmo*, que era até 1971, praticamente desconhecido por muitos paraenses, deixou de ser uma dança de interior, para invadir a sociedade da Capital e transformar-se em música obrigatória em vários acontecimentos festivos do Pará. Com isso, muitos bairros organizaram seus grupos de

Carimbó, foram criados diversos grupos folclóricos nas escolas, e essa dança despertou, dentre outros fatores, o interesse de vários artistas que gravaram alguns discos de Carimbó.

Tais declarações podem ser confirmadas, em especial, quando Costa (2008), em sua dissertação de mestrado, explana que, naquele período, o Carimbó chegou ao reconhecimento nacional e até internacional com o lançamento de LPs dos artistas paraenses Pinduca²³, Verequete²⁴ e Cupijó²⁵, e com a atuação da cantora carioca Eliana Pittman²⁶.

A partir do momento em que o Carimbó entrou em voga nos meios metropolitanos, gerou, conseqüentemente, motivos de argumentação por muitos praticantes e admiradores dessa manifestação. Inclusive, por vários intelectuais, que publicaram críticas em alguns jornais dessa época. Diziam em seus artigos: “O Carimbó chegou (Só que de Carimbó não tem mais nada)²⁷” (TINHORÃO, 1974); “Ele deve permanecer tão puro, ingênuo e contagiante, quando era, quando nasceu” (BRÍGIDO, 1975); “É preciso salvar a autenticidade do Carimbó [...]”. (JORNAL DO BRASIL, 1975). E do mesmo modo, já na década de 1990, denunciavam “Querem acabar com o Carimbó Tradicional” (CASTRO, 1993).

²³ Aurino Quirino Gonçalves, o Pinduca, nasceu no município paraense de Igarapé-Miri. Em termos musicais, a característica marcante de Pinduca é o advento do *sirimbó*, entendido, em linhas gerais, como mistura de ritmos. Neste, em vez de manter as características musicais “originais” do Carimbó, Pinduca introduz novos ritmos e faz uso de instrumentos musicais eletrônicos, como a guitarra, o baixo elétrico e o teclado. (O LIBERAL, 1978; MACIEL, 2003). Ele fez tanto sucesso que mereceu o monárquico título de Rei do Carimbó.

²⁴ Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete, principal representante do Carimbó urbano da capital paraense, nasceu no dia 26 de agosto de 1926, na localidade de Careca, nas proximidades da Vila de Quatipuru, município de Bragança. Ele trabalhou com o ritmo que ele denominava Carimbó Puro. E seu grupo utilizava instrumentos tradicionais de Carimbó [instrumentos de pau e corda]. (PENICHE, 2006).

²⁵ Joaquim Dias de Castro ou Mestre Cupijó é descendente de uma família de músicos, da região do baixo Tocantins, nascido em Cametá. Foi no começo da década de 1970 que Mestre Cupijó gravou o seu primeiro disco, lançando a música folclórica do Sirιά, oriunda das comunidades negras da região, que conviveram com a escravidão e conheceram também os remanescentes indígenas. Mestre Cupijó deu expressão ao mambo e ao merengue, originários da região caribenha. Ao lado dos músicos Vieira e Aldo Sena, de Abaetetuba/Barcarena e Igarapé-Mirí desenvolveram um novo ritmo que ficou conhecido como lambada, cuja divulgação na Europa propiciou a produção de filmes exibidos em vários continentes. (CASTRO, 2005).

²⁶ Foi uma das primeiras cantoras brasileiras a explorar ritmos oriundos da tradição popular nortista, como o Carimbó, fazendo o país inteiro dançar muito antes da onda de lambada, do axé e do forró ter atingido os palcos e as pistas de danças das discotecas. (In: <http://www.elianapittman.com.br/>).

²⁷ Tinhorão (1974) escreveu esse artigo no intuito de chamar a atenção dos seus leitores do Jornal do Brasil sobre a “degradação” cultural do Carimbó. Para ele, o lançamento de discos como *Carimbó e Sirimbó do Pinduca*, em 1973, pelo selo Beverly e depois seu segundo LP, em 1974, pelo mesmo selo, sob o título de *Carimbó e Sirimbó no Embalo do Pinduca* (vol.2), provocou o processo de “estilização” do Carimbó.

E tudo isso não se resumiu apenas a censuras desses autores, mas também de muitas outras pessoas incomodadas com essas novas diretrizes do Carimbó. Entre estes, Venâncio Oeiras, que publicou em 1976 no Jornal *A Província do Pará* o seu artigo: *Marapanienses pedem volta do Carimbó como tradição*²⁸, no qual evidencia o pedido do povo de Marapanim pelo regresso do verdadeiro Carimbó, que, em épocas atrás era tradição, e nesse momento se encontrava perdendo sua autenticidade, devido ao excesso de instrumentos “eletrônicos” aplicados na sua divulgação. E também, dentre outros, Maciel (1986) que, ao publicar no Jornal *O Liberal* o seu artigo *Comerciantes do Carimbó. Heróis ou vilões?*, inicia uma discussão acerca dos caminhos traçados pelo Carimbó, tendo como principal enfoque a nova prática musical proposta por Pinduca, que não apresentava mais em sua formação instrumental a peça básica dessa manifestação: o carimbó (MACIEL, 1986, p. 26).

Diante dessas arguições, constatei que não havia nos discursos dos seus reclamantes muitas preocupações voltadas para o tipo de figurino ideal, forma de dançar, etc. No entanto, constantemente, essas inquietações estavam relacionadas à sua formação instrumental, que, nesse momento, estava perdendo os seus instrumentos “tradicionais”, como especialmente seu tambor carimbó, devido à inclusão de instrumentos eletrônicos.

Como bem enfatiza Nettl (1996), ao tratar da capacidade da música em sobreviver ao tempo:

Na maioria dos casos, o que me impressiona não é tanto mudar, mas as técnicas que a sociedade planeja para prevenir, inibir e controlar a mudança, e para manter a tradição musical, permitindo prosperar, enquanto outras coisas na vida são obrigadas a mudar. Na música, talvez mais do que em outros domínios da cultura, as pessoas desejam amarrar seu presente ao passado. [tradução minha]²⁹ (NETTL, 1996, p. 1).

²⁸ Segundo Oeiras (1976, p. 8), o Carimbó era tocado apenas com instrumentos de percussão, tais como o *tambor de onça* (espécie de cuíca), o *milheiro* (chocalho feito de lata de óleo e milho), o reco-reco, o pandeiro, as maracas e os *pauzinhos* batidos no corpo do tambor carimbó. Anos depois, já entraram a flauta, o clarinete e o banjo. E no decorrer dos tempos, foi inserido no Carimbó instrumentos eletrônicos.

²⁹ *In most cases, what impresses me is not so much change, but the techniques societies have devised to prevent, inhibit, and control change, and to maintain musical tradition, permitting it to flourish while other things in life are forced to change. In music, perhaps more than in other domains of culture, people wish to tie their present to the past.*

Portanto, embora a finalidade principal deste trabalho não seja discutir densamente questões relacionadas à modernidade do Carimbó, não devo ignorar que “um contraste com a tradição é inerente à ideia de modernidade. [...] Na verdade, alguns autores têm argumentado que ambos estão tão cerradamente entrelaçados que qualquer comparação generalizada não é válida. [...]” (GIDDENS, 1991, p. 43). Logo, para melhor compreender essa dialética, cabem aqui, algumas breves, porém imprescindíveis ponderações acerca das distinções entre sociedades tradicionais e modernas, tópicos esses tão discutidos na atualidade.

Giddens (1991) esclarece que, nas sociedades tradicionais, o passado é honrado e os símbolos valorizados, porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A “tradição”, para esse autor, não é inteiramente estática, pois ela deve ser reinventada a cada nova geração à medida que esta assume sua herança cultural, isto é, dos precedentes. “A tradição não só resiste à mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais em cujos termos a mudança pode ter alguma forma significativa.” (GIDDENS, 1991, p. 44).

Hall (2006, p. 14-15), por sua vez, explica que as sociedades modernas são, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. E não são definidas apenas como a experiência de convivência com a mudança rápida, abrangente e contínua, mas é uma forma altamente reflexiva de vida.

Nessa perspectiva, Anthony Giddens (1991) afirma que:

Em todas as culturas, as práticas sociais são rotineiramente alteradas à luz de descobertas sucessivas que passam a informá-las. Mas somente na era da modernidade a revisão da convenção é radicalizada para se aplicar (em princípio) a todos os aspectos da vida humana, inclusive à intervenção tecnológica do mundo material. (GIDDENS, 1991, p. 45)

Ao prosseguir suas análises, esse autor esclarece que, habitualmente, atribui-se à modernidade um apetite pelo novo, mas talvez isso não seja completamente preciso, pois a característica da modernidade não é uma adoção do novo por si só, mas a suposição da reflexividade indiscriminada, na qual se inclui, evidentemente, a reflexão sobre a natureza da própria reflexão. (GIDDENS, 1991, p. 45).

Contudo, o termo “tradição”, quando expressado, geralmente pelos integrantes dos grupos de Carimbó, e, em especial, pelos seus *tocadores* de Carimbó, associa-se normalmente aos termos “raiz” e “original” e, musicalmente falando, esses termos encontram-se entrelaçados com a terminologia “pau e corda”.

No entanto, dependendo da localidade e circunstância em que esses termos são empregados possibilitam distintas significações. Palheta (2003) descreve a expressão “pau e corda” como se fosse um tipo de formação instrumental composta por instrumentos de percussão, corda e canto. Guerreiro do Amaral (2003) informa que “pau e corda”, proveniente da tradição oral e utilizado por carimbozeiros como Verequete, “reflete um instrumental considerado ‘original’, uma vez que seria formado apenas por percussão e cordas e não por instrumentos eletrônicos” (GUERREIRO DO AMARAL, 2003, p. 16). Por sua vez, Blanco (2003) evidencia que “é muito comum encontrar **Carimbó pau e corda** (nomenclatura usada quando o acompanhamento inclui somente os instrumentos de percussão e voz, paradoxalmente estando ausentes instrumentos de cordas) [...]” (BLANCO, 2003, p. 28). Essa autora, ao estudar o Carimbó praticado em Algodual, evidencia também que o termo “pau e corda” faz referência à utilização de instrumental nativo no acompanhamento do Carimbó na ilha, e corresponde aos instrumentos de percussão fabricados nesse local pelos próprios participantes da manifestação.

Convém destacar que os participantes, mais especificamente os instrumentistas do Carimbó, atribuem importância ao acompanhamento harmônico nessa música. Como na ilha não há instrumentos ou instrumentistas dessa categoria, o Carimbó de Algodual na maioria das vezes é apresentado sem o reforço harmônico, sendo feito segundo as possibilidades locais, que consistem no acompanhamento dos instrumentos de percussão e voz (BLANCO, 2003, p. 96-97).

Foi o que pude constatar ainda nas constituições instrumentais assistidas durante o 8º *Festival de Carimbó de Santarém Novo – FEST'RIMBÓ*, realizado nos dias 19 e 20 de dezembro de 2009, no qual, como jurado, tive a oportunidade de testemunhar apresentações de alguns grupos de Carimbó, de várias localidades do estado do Pará, numa grande demonstração de concepções musicais ricas e diferenciadas. Ouvi e depreendi, durante o Concurso da melhor canção de Carimbó, sons de vários instrumentos ditando as características musicais de cada localidade. E mesmo sem nenhum contato mais específico com esses grupos, pude detectar em parte suas ideias a respeito desses termos aqui dialogados, pois, ao subirem no palco, divididos nas categorias “raiz” e “livre”, os mesmos, após terem se inscrito anteriormente nessas categorias, configuravam e assumiam suas opiniões sobre essas possíveis distinções.

Os grupos de Carimbó da categoria “raiz”, em sua maioria, continham instrumentos de sopro que variavam entre flautas (doce e transversal), clarinetes e saxofones. Havia também uma variedade de instrumentos de percussão, tais como: maraca, afoxé, *xegue-xegue*, *reco-reco* ou *reque-reque*, *pauzinhos* tocados no corpo do tambor, pandeirola ou meia-lua, pandeiro, triângulo, *tambor de onça*. E ainda havia o banjo, que, tocado por todos os grupos nessa categoria, acompanhou as performances de seus cantores. Somente de vez em quando, alguns integrantes cantarolaram no refrão um coro uníssono, e muito raramente, um coro a duas vozes.

Fato curioso é que logo após o anúncio do vencedor da categoria “raiz”, alguns participantes que ali permaneciam aguardando o resultado, gritaram freneticamente: “Isso é um roubo. Esse grupo não tocou o Carimbó *raiz, original*”. Poderia então perguntar: Mas afinal, o que é de fato o Carimbó intitulado Raiz e/ou Original e/ou Pau e corda? Provavelmente, teria que realizar um estudo mais específico e detalhado para conseguir alinhar argumentações satisfatórias para essas questões, haja vista serem esses termos constantemente configurados, de forma distinta, em cada município. E muitas vezes, dentro dos próprios municípios, esses termos são percebidos de formas diferentes pelos seus respectivos grupos e mestres.

Com isso, não posso ignorar a acentuada presença do tambor carimbó, que dentre tantas descrições e dialéticas ora abordadas, manteve-se sempre constante nos grupos aqui demonstrados, reafirmando desse modo a sua função essencial na construção musical dessa manifestação. Portanto, se com outras intenções me fosse perguntado: Há algum elemento que permaneceu no Carimbó desde sua criação? A resposta, sem dúvida, seria: o tambor carimbó.

E isso se reflete não apenas na história do Carimbó de Santarém Novo, de Salinópolis e de outras localidades, em que esse tambor aparece referido, de forma constante. Mas também, no processo geral de transformação desse termo - de tambor para dança, música e poesia -, citado pioneiramente em 1880, no Código de Posturas de Belém (SALLES e SALLES, 1969). E depois mais detalhadamente registrado por Miranda (1905) e por tantos outros autores, que até hoje reafirmam ser, esse instrumento, peça fundamental nessa manifestação.

Mas, de modo geral, não é somente a questão instrumental que possibilita argumentos ao Carimbó como tradição. As expectativas de “valorização” e “preservação” relacionadas a esse termo também fazem parte do discurso dos *tocadores* de Carimbó. Pois, quando é dito pelos seus *tocadores* que essa manifestação não pode morrer por fazer parte de suas “raízes” e

“tradições”, e que, ao tocarem, por exemplo, seus tambores, os mesmos estão em suas performances, colaborando para a manutenção da tradição dessa manifestação, tais afirmativas sugerem formas de guardar a memória e as práticas culturais, dando continuidade ao passado transportado entre gerações. Não de forma estanque, como algo antigo e que deve ser reverenciado apenas por respeito e memória. Porém, de todo modo, são representantes desse passado, o Carimbó e o tambor carimbó, traduzidos continuamente em práticas. Isso, porque,

[...] Na medida que permanece viva e ativa, a tradição consegue nutrir-se do imprevisto e da novidade; [...] Na medida que é praticada, descobre seus limites: sua ordem não mantém tudo, nada pode ser mantido por puro imobilismo; seu próprio dinamismo é alimentado pelo movimento e pela desordem, aos quais ela deve finalmente se subordinar. A tradição não se dissocia daquilo que lhe é contrário. (BALANDIER, 1997, p. 94).

A década de 1970 foi o grande momento de discussão sobre essa manifestação, servindo, conforme informa Guerreiro do Amaral (2003), de ponto de partida para a construção, décadas depois, de novos artigos, monografias, dissertações de mestrado, dentre outras fontes documentais. Portanto, neste momento, ao destacar alguns desses estudiosos, enfatizo os que, a partir de então, academicamente, tiveram como enfoque questões mais específicas dentro de seus objetos de pesquisas, diferentemente de outras citações mencionadas neste capítulo, em que tais referências aparecem inseridas em leis, contos, romances, vocabulários, etc.

Com esse propósito, é na dissertação de mestrado de Maciel (1983), “Carimbó – Um canto caboclo”, defendida quatorze anos após a publicação do artigo de Salles e Salles (1969), que essa manifestação, novamente, foi observada a partir de suas particularidades, por meio de linhas específicas de estudo. Nesse trabalho precursor, o autor aborda especialmente o Carimbó no município de Marapanim, no estado do Pará, tendo, como principal escopo, analisar a literatura encontrada nas letras das músicas dessa manifestação. Apesar das

carências bibliográficas, reconhecidas pelo próprio autor, esse trabalho, na área da Linguística, não poderia jamais deixar de ser enfatizado, visto que, em seu esforço investigatório, possibilita significativas reflexões e referências aos estudos do Carimbó.

Do mesmo modo, Cantão (2002) apresenta também a sua importante dissertação, “A presença da Clarineta na Dança do Carimbó – Marapanim-Pa”, com o objetivo de documentar e estudar a utilização da clarineta e a atuação dos clarinetistas no Carimbó. Nesse contexto, esse autor descreve características dos grupos, da música, da dança e do texto do Carimbó dessa localidade, além de expor essa manifestação em seu contexto histórico-cultural.

Posteriormente, com a mesma relevância, destacam-se as dissertações de mestrado de: Blanco (2003), “O Carimbó em Algodual - Pará”, na qual há o registro e a análise do Carimbó norteados pelo questionamento acerca das características do Carimbó de Algodual; Guerreiro do Amaral (2003), “O Carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade”, que no nível das características musicais estudadas e no ambiente urbano de Belém, tradição e modernidade diluem-se em um representante cultural híbrido e proveniente de elementos formadores imprecisos; e Costa (2008), “Música do Norte: Intelectuais, Artistas populares, Tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (Anos 1960 e 1970)”, em cujo terceiro capítulo - O Carimbó e a música popular paraense -, discutiu questões de valorização, urbanização e comercialização do Carimbó a partir de 1970, além de focar a história de sua transformação em música popular no Pará.

Em 2010, apresentei a minha dissertação intitulada “Tambores da Floresta: Tradição e Identidade no Carimbó Praieiro de Salinópolis, no estado do Pará”, na qual discuti aspectos de tradição e identidade musical nos grupos de Carimbó atuantes nessa localidade, a partir do estudo da performance do tambor carimbó. Optei pela Etnomusicologia como área de concentração, e, a partir de pesquisas bibliográficas e trabalho de campo, focalizei algumas particularidades históricas, geográficas e socioculturais do município de Salinópolis; o trajeto

bibliográfico, a dança, a poesia e a música da manifestação Carimbó; a história do Carimbó Praieiro de Salinópolis, de seus mestres e de seus grupos de Carimbó; e, em especial, um estudo expressivo sobre o tambor carimbó, seus fazedores e sua performance musical. Os aspectos de tradição e identidade musical tiveram como suporte fundamental, o discurso musical e verbal dos *tocadores* de carimbó de Salinópolis. Concluí, com isso, que o tambor carimbó é o instrumento fundamental no Carimbó, pois representa a tradição e a identidade musical dessa manifestação.

Contudo, a primeira tese de doutorado sobre esse tema - “O Carimbó Marajoara: Por um conceito de Comunicação Poética na geração de valor comunitário” -, de autoria de Marcelo Gabbay, foi apresentada em 2012, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob a linha de pesquisa Mídia e Mediações Socioculturais. Essa tese, cujo *loco* de estudo foi o Carimbó da cidade de Soure, na Ilha de Marajó, ao norte do estado do Pará, apresenta aspectos para a definição do conceito de *comunicação poética*, cunhado a partir do território dos Estudos em Comunicação Comunitária e da pesquisa de campo de inspiração etnográfica. A partir do exercício de reconstrução da história do Carimbó ao longo dos últimos cem anos, esse autor procurou observar as formas com que o Carimbó se manifesta como processo comunicacional alternativo, autônomo, orgânico e inventivo.

Outro trabalho, também na área da Comunicação, é a dissertação de Gleidson Wirllen Bezerra Gomes (2013), intitulada “A natureza comunicativa da cultura: pesquisa exploratória sobre a Festividade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo – Pará”, na qual o autor objetivou compreender a natureza comunicativa dessa festividade, depreender as características que a constituem e, com elas, determinar os elementos interpretados como essenciais nos processos comunicativos.

Por fim, na área de Etnomusicologia, há a tese de doutorado de Bernardo Thiago Paiva Mesquita intitulada “A Modernização do Carimbó”, recentemente defendida em 2014, no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Nesse estudo, o autor investigou o processo de modernização do Carimbó no estado do Pará e destacou o papel das instituições públicas criadas no contexto de intensas transformações modernizantes na região amazônica a partir da década de 50.

Portanto, sendo o tambor o instrumento gerador e essencial na construção musical da manifestação aqui apresentada, é que o abordarei mais detalhadamente no próximo capítulo, ao discorrer sobre os aspectos originários do Carimbó.

CAPÍTULO 2

O NEGRO NO CARIMBÓ

Os escassos dados bibliográficos acerca da escravidão negra na Amazônia e a percepção de um espaço de cultura marcadamente indígena constituíram, durante muito tempo, pelo menos no pensamento dos vários autores que pesquisaram pioneiramente o negro no Brasil, a ideia de que na região amazônica a escravidão negra, embora existente, fora insuficiente ou sem qualquer importância. (FIGUEIREDO, 2008; FUNES, 1995; VERGOLINO e FIGUEIREDO, 1990)

Arthur Ramos (1951), por exemplo, ao se referir aos locais de entrada de escravos, concluiu que dentre os focos de escravatura e os centros de redistribuição de negros no Brasil, estava o “Maranhão com irradiação ao Pará, foco onde predominou a cultura do algodão” (RAMOS, 1951, p. 250). E sobre os padrões de cultos afros sobreviventes no Brasil e a irradiação dos mesmos em território brasileiro, concluiu Edson Carneiro que: “de Pernambuco o modelo se difundiu por todo o Nordeste Oriental, enquanto o Maranhão, outrora cabeça de Estado do Maranhão e Grão-Pará, assegurava o seu triunfo entre a pequena população negra da Amazônia”. (CARNEIRO, 1964, p. 125)

Nesse contexto, a reconstituição de modelos culturais negros africanos sobreviventes no Brasil, apresentavam, segundo Vergolino e Figueiredo (1990), uma validade em termos de generalização aplicável ao Brasil, não o sendo, entretanto, extensiva ao Pará, compondo, assim, “um vazio na historiografia regional, onde fica mais evidente ao se buscar estudos sobre as comunidades negras, quilombolas ou não, que se constituíram ao longo da história.” (FUNES, 1995, p.267).

No entanto, embora minhas intenções não idealizem, com este capítulo, delinear uma revisão bibliográfica acerca da historiografia do negro na Amazônia, não posso deixar de destacar alguns desses trabalhos, com o intuito de pontuar, mesmo que de forma breve, certos aspectos socioculturais.

Assim sendo, constatei que os dados bibliográficos mais antigos que apontam a presença negra no cenário amazônico incidem inicialmente em relatos de alguns naturalistas viajantes. O zoólogo Johann Baptist Von Spix e o botânico Carl Friedrich Martius, por exemplo, ao observarem o instinto “folgazão do negro e dos mestiços de negro paraenses” (SALLES, 2004), contaram, por volta de 1820, que os mulatos eram:

Os mesmos também aqui; [...] a mesma gente facilmente excitável, exuberante, pronta para qualquer partida, sem sossego, visando a efeitos espalhafatosos. Para a música, o jogo e a dança, está o mulato sempre disposto e agita-se insaciável, nos prazeres, com a mesma leviandade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes, do violão, no lascivo lundu ou no desenfreado batuque. (SPIX e MARTIUS, 1955, p. 22)

E, dentre outros, Henry Walter Bates notou que os negros na vila de Serpa, em 1851, hoje Itacoatiara-AM, ao cultuarem São Benedito - um santo de sua cor -, faziam seu folguedo separadamente, e durante uma noite inteira cantavam e dançavam com o acompanhamento de um comprido tambor, o *gambá*, e do *caracaxá*. Segundo esse autor, o tambor “era um tronco oco, com uma das extremidades coberta de pele, e era tocado pelo músico que ficava escanchando em cima dele e batia na pele com os nós dos dedos” (BATES, 1944, p. 336). Já o *caracaxá* “era um tubo de bambu, cheio de dentes, que produzia um som rascante quando se esfregava uma vara dura sobre os dentes.” (BATES, 1944, p. 336)

Embora esses relatos representem em sua essência contribuições de suma importância aos estudos iniciais sobre o negro no Pará, foi exclusivamente nas décadas de 1930 a 1950, e mais acentuadamente a partir da década de 1960, que a produção intelectual acerca da presença negra na Amazônia recebeu maior atenção.

Dentre esses trabalhos, destacam-se, em ordem cronológica de publicação, os artigos *A Introdução do Negro na Amazônia*, de 1938, e *Negros Escravos na Amazônia*, de 1961, do etnólogo maranhense Manuel Nunes Pereira, bem como as publicações *O Negro na Empresa Colonial dos Portugueses da Amazônia*, do historiador Arthur Cezar Ferreira Reis, também de 1961, e *A Amazônia na era pombalina*, de Marcos Carneiro de Mendonça, de 1963, além do trabalho de Manuel Nunes Dias, *Fomento Ultramarino e Mercantilismo: A Companhia Geral do Grão-Pará e Maranhão*, de 1970.

O artigo de Napoleão Figueiredo intitulado *Presença Africana na Amazônia*, publicado em 1976 e republicado em 2008, e a sua obra *Amazônia: Tempo e Gente*, publicada em 1977, também merecem grande destaque, assim como os seus outros trabalhos publicados em parceria com a autora Anaiza Vergolino: *Alguns elementos novos para o estudo dos batuques de Belém*, de 1967, *Estudos e Problemas Brasileiros: Formação étnica e cultural do Povo brasileiro*, de 1971, *Festas de santos e encantados*, de 1972, e *A presença africana na Amazônia Colonial: uma notícia histórica*, de 1990, obra esta das mais conhecidas e de grande valor bibliográfico.

Ainda de Anaíza Vergolino com essa temática há *Alguns elementos para o estudo do negro na Amazônia*, de 1968, *O Negro no Pará: A Notícia Histórica*, de 1971, e a sua dissertação de mestrado intitulada *O Tambor das Flores: estruturação e simbolismo ritual de uma Festa da Federação Espírita Umbandista e dos Cultos Afro-Brasileiros no Pará*, defendida no ano de 1976, na Universidade de Campinas.

De forma mais crítica acerca das essenciais contribuições desses dois autores para a temática afro-brasileira a partir da Amazônia, devo ressaltar que, de modo geral, tanto Napoleão Figueiredo como Anaiza Vergolino, ao buscarem entender o ecletismo cultural e religioso dos batuques em Belém, adentraram o campo da história da escravidão negra na

região amazônica e, com isso, argumentaram, entre tantos outros aspectos, o quanto a tese do “vazio africano” nessa região comportava um diagnóstico equivocado.

Isso, porque, conforme revela Vergolino e Figueiredo (1990), durante muito tempo, “não se relativizou a razão histórico-econômica que sustentava a tese de que a presença do negro nessa região fora inexpressiva devido o ciclo das drogas do sertão ter repousado somente sobre a mão-de-obra indígena” (VERGOLINO e FIGUEIREDO, 1990, p. 27), nem se levou em conta a importante participação da mão de obra escrava nos diferentes empreendimentos agrários (lavoura do arroz e da cana) e, entre outras atividades, nas obras de fortificação militar desenvolvidas nessa área no decorrer do século XVIII. Ou ainda, em decorrência de um modelo de historiografia brasileira que tentou explicar a Amazônia à luz de um padrão traçado a partir da sociedade escravocrata do Nordeste, onde, nesse sentido, enquanto a lavoura da cana não se organizou e, portanto, não se enquadrou no esquema da *plantation* açucareira, o negro, por sua vez, tornou-se um elemento ausente na construção da sociedade amazônica.

Todavia, como bem evidencia Diegues Junior (1963 *apud* VERGOLINO e FIGUEIREDO, 1990, p. 31), sem dúvida alguma, o número de negros escravos ingressos na Amazônia colonial foi bem menor se comparado ao introduzido no Nordeste, contudo, a questão posta não é inverter as cifras do tráfico negreiro ou se comprovar que a Amazônia, enquanto região cultural é tão ou mais “africana” que o Nordeste Agrário do Litoral. Trata-se, segundo Vergolino e Figueiredo (1990, p. 31), de se duvidar do “vazio humano” (no caso, a presença africana) com que sempre se caracterizou essa região.

Entretanto, é Vicente Salles que aborda de forma mais ampla a cultura negra na Amazônia, em especial no Pará, quando, aproximadamente, em 1964, escreve o seu clássico *O negro no Pará. Sob o regime da escravidão*, publicado pela primeira vez em 1971. Nessa

obra, segundo Bezerra Neto (2008), aquele autor possibilita uma leitura mais cultural ao estudo da escravidão no Pará, percebendo o escravo:

Não apenas como produtor de riquezas coisificado pelo regime escravista, ou apenas como mão-de-obra sob o domínio senhorial, mas igualmente como sujeito que interagindo socialmente era produtor de cultura ou sujeito de práticas culturais, não havendo [...] dicotomia entre os mundos do trabalho e da cultura. (BEZERRA NETO, 2008, p. 168)

Ou seja, esse autor, não analisa nesse livro somente a história da escravidão do negro no Pará, mas, sim, procura considerar a sua presença “como força de trabalho, como fator étnico [e] como elemento plasmador da cultura amazônica” (SALLES, 2004, p. 5), estando o negro, nesse contexto, agindo e interagindo de forma dominante.

Ao reafirmar essas conjecturas, décadas depois, esse autor compõe outro livro de grande relevância, intitulado *O negro na Formação da Sociedade Paraense*, cuja obra é fruto da reunião de uma série de apontamentos de palestras e artigos, dentre os quais, segundo Vergolino (2004, p. 5-6), alguns já haviam sido publicados, enquanto outros, embora inéditos, foram produzidos no período de 1976 a 2002. Nesse trabalho, o autor observa - a partir da confluência das disciplinas Folclore e Antropologia da Religião com outros campos, tais como a literatura, o jornalismo, a música e o teatro -, que a base lúdica amazônica é essencialmente africana, sendo “o negro que deu ao caboclo amazônico, tido como taciturno e pouco expansivo, a vivacidade de alguns motivos coreográficos e musicais.” (SALLES, 2004, p. 31).

Desse modo, conforme o referido autor, “não se pode considerar desprezível a contribuição cultural africana na Amazônia” (SALLES, 2004, p. 44), pois essa influência se manifesta na culinária, no vocabulário e nos folguedos populares, destacando-se, especialmente, no estado do Pará, a Marujada e o Retumbão, o Lundum e o Banguê, o Siriá e o Marambiré. E, entre outros, a manifestação Carimbó, tema de investigação desta tese.

Portanto, a fim de assinalar, neste capítulo, algumas contribuições dessa influência no Carimbó, discorrerei sobre as particularidades do tambor carimbó e, em seguida, discutirei alguns aspectos originários e etimológicos dessa manifestação a partir do estudo desse instrumento.

2.1. O Tambor carimbó

O termo brasileiro “tambor³⁰” é designação comum a diferentes tipos de instrumentos de percussão, usada mais largamente para instrumentos da família dos membranofones e de forma mais restrita para instrumentos destituídos de membranas como, por exemplo, os tambores de madeira³¹, que são total ou parcialmente escavados, e geralmente percutidos com “baquetas” (ANDRADE, 1989; FRUNGILLO, 2003).

Os membranofones têm como característica comum uma cavidade servindo de caixa de ressonância, e uma ou duas peles sobre as quais se percute com as mãos ou com uma ou duas baquetas (vaquetas) de madeira ou metal. Dependendo do material de que são feitos, suas diferentes formas, os tipos de membranas usadas, a posição do instrumento ao ser

³⁰“Derivado do italiano “*tamburo*” e do francês “*tambour*”, variantes do persa “*tabir*”, nasalizado pelos árabes como “*tabl*”, derivando para “*at-tambour*”, é encontrado no século XI na França como “*tabur*”, na Península Ibérica a partir do século XII como “*atambor*” e na França como “*tabor*”. Na Idade Média era conhecido como “*sumber*” ou “*sumper*” nos países de língua alemã, “*dub*” nos de língua inglesa e por “*tabrett*” na região onde se encontra atualmente a Suíça (até 1509, no funeral de Henrique VII, é citado com esse nome). Após o domínio árabe na Europa os anglo-saxões substituíram o uso da raiz ‘tab’ pela raiz ‘drum’ ou ‘trum’, derivando os termos “*Drome*” (holandês), “*drum*” (inglês), “*Trummel*” (século XVII) e “*Trommel*” (alemão), permanecendo os termos “*tamburo*” (italiano), “*tambour*” [fr.], “*tambourin*” (francês e alemão) e “*dob*” (húngaro). Em comunidades arcaicas é comum o uso de termos de origem onomatopaica” (FRUNGILLO, 2003, p. 324).

³¹“Nome dos instrumentos feitos por pedaços de madeira que são total ou parcialmente escavados, geralmente percutidos com “baquetas”. Após a escavação podem ser feitos furos ou cortes na superfície (os cortes são geralmente longitudinais). É encontrado em inúmeros tamanhos, sendo os grandes (entre 25” até 3 m de comprimento) construídos com troncos de árvore escavados nos quais é feito um corte longitudinal, formando uma só boca (chamado “tambor de fenda” ou “tambor de lábio”) ou com 2 ou mais cortes longitudinais paralelos, formando lâminas, chamados “tambor de língua”. É tocado suspenso por cordas ou sobre estruturas para que possa vibrar de forma livremente, raramente apoiado diretamente no solo. É encontrado com frequência na África e entre comunidades primitivas, primordialmente utilizado como instrumento para mensagens ou sinais. [...] O de tamanho pequeno, feito de pequeno bloco de madeira escavado, é encontrado com maior frequência no extremo oriente. A maioria possui apenas uma fenda e costuma ter a superfície esculpida” (FRUNGILLO, 2003, p. 328).

tocado, entre outros fatores, são encontrados no Brasil com díspares denominações e funções (ANDRADE, 1989).

É o caso do “atabaque”, tradicionalmente “constituído por couro de animal esticado sobre aro de madeira ou caixa oca de madeira [...]” (LODY e SÁ, 1989, p. 23); o “tambor de onça”, como um “tambor de fricção”, “apesar do nome não é um ‘tambor’, porque sua ‘pele’ não é percutida e a fricção não ocorre na membrana [...]” (FRUGILLO, 2003, p. 326); assim como, dentre vários outros tipos de tambores, está o tambor “carimbó”, instrumento essencial na construção musical do Carimbó em Santarém Novo e em outras localidades do estado do Pará.

Nesse contexto, o tambor configura-se nessa manifestação, não apenas como um instrumento que é confeccionado com elementos da natureza, mas, sobretudo, como “germinação”, por assim dizer, da relação íntima e imaginária do homem com o seu meio ambiente. Como no caso do *tocador* de carimbó com a floresta, que tem sido considerada - dentro de um *locus* da imaginação delirante, múltipla, fértil (LE GOLF, 1985 *apud* LOUREIRO, 2001) -, como “a grande árvore do mundo, o grande eixo capaz de sustentar a vida no planeta e cuja destruição provocaria uma catástrofe cósmica [...]” (LOUREIRO, 2001, p. 133).

Assim, por entender que, para a construção desses tambores, seus *fazedores* necessitam ter habilidades e conhecimentos específicos, demonstrarei, a seguir, o processo de construção desse instrumento, suas especificidades e apontarei principalmente os tambores confeccionados para serem utilizados pelos dois grupos de Carimbó - “Os Quentes da Madrugada” e “O grupo Jovem da Irmandade” - que tocam durante a Festividade de São Benedito em Santarém Novo.

2.1.1. Os *Armadores* ou *Fazedores* de Tambores

Fazer um carimbó - expressão utilizada geralmente quando alguém encomenda ou confecciona um tambor -, requer, de modo geral, habilidades específicas. Primeiro, pelos conhecimentos necessários para sua confecção, adquiridos oralmente de geração a geração e, depois, pelo seu importante papel na construção musical do Carimbó.

Isso pode ser constatado, a partir das descrições analíticas de alguns estudiosos, ao afirmarem ser o tambor carimbó “instrumento base da dança” (SALLES e SALLES, 1969, p. 277); e “denominador comum das demais partes constituintes do fenômeno [...]” (MACIEL, 1983, p. 35). E, particularmente, quando, em 2010, fundamentei na minha dissertação de Mestrado que esse tambor representaria no município de Salinópolis elemento de tradição e identidade musical dessa manifestação.

Esse tambor é, portanto, uma referência no estudo de seus sistemas e para o entendimento de seus processos (LODY e SÁ, 1989), pois, segundo Maia, “[...] um instrumento musical, qualquer que seja só tem sentido quando observado através do contexto em que está inserido, de seus agentes, das ocasiões em que é usado, dos possíveis e diferentes significados que evoca, da memória social e do imaginário que elabora esses significados” (MAIA, 2008, p. 22).

Então, de acordo com a preferência e a concepção musical dos grupos de Carimbó, seus mestres utilizam geralmente, em sua formação instrumental, dois ou três tambores, cuja nomenclatura varia conforme a localidade. Segundo Loureiro e Loureiro (1987), em Monte Alegre, esses tambores são chamados de “gambás”, e, em Santarém, a denominação “carimbó” ou “curimbó” é aplicada, indistintamente, ao instrumento, à dança e à música. Na zona do Salgado, em Algodual, esse instrumento recebe, segundo Blanco (2003), a denominação de “curimbó”. Para Monteiro (2010), em Salinópolis, esse tambor é chamado de

“carimbó”. E, por fim, em Santarém Novo, esse instrumento é igualmente designado de “carimbó”.

Quanto à construção do tambor, pode-se afirmar que tal tarefa começa com a escolha da árvore desejada para construir o instrumento. Entre as árvores preferidas estão siriúba, mangueirana, pau amarelo, ipê, copiúba, desde que a madeira seja oca para facilitar a confecção do instrumento.

Em Santarém Novo e em Salinópolis, por exemplo, o mais comum e prático é utilizar na confecção desse tambor a siriúba³² (Figura 3, p. 75), devido à grande quantidade dessa árvore existente nos manguezais³³ desses municípios (Figura 4, p. 75).

Em campo, quando perguntei para Seu Norberto Teixeira Costa (Figura 5, p. 76), *armador* de carimbó, como era feito o processo seletivo para a escolha dessa árvore, ele respondeu:

Você vem pesquisando qual é o pau que se agrada pra poder cortar. Foi meu caso, [se referindo a uma árvore cortada há dias atrás para fazer um tambor] me agradei dele e mandei-lhe o machado pra frente nele. Derrubei ele e vim buscar com uns 3 dias. Por causa, que não deu pra mim pegar ele e ficou ai abandonado [...] ³⁴.

³² *Avicennia schaueriana* (conhecida também como Siriba, siriúba ou mangue preto) é uma árvore de casca lisa castanho-claro, que quando raspada mostra cor amarelada e apresenta folhas esbranquiçadas por baixo devido a presença de pequenas escamas. Localiza-se geralmente na parte protegida do manguezal, próxima a interface entre a água e a terra. Esse gênero é mais tolerante às altas salinidades, elimina o sal do interior da planta através de estômatos localizados na superfície das folhas. O sistema radicular desenvolve-se horizontalmente, a poucos centímetros da superfície da lama e dessas raízes axiais saem ramificações que crescem eretas (aéreas), conhecidas como pneumatóforos, com a função de fazer a troca gasosa entre a planta e o meio ambiente.

³³ Os manguezais são verdadeiras florestas intertidais, desenvolvidas em ambientes que variam de salinos a salobros abrigados (AUGUSTINUS, 1995). As florestas de mangue formam um ecossistema costeiro intertropical, conhecido pelo seu importante papel ecológico e alta produtividade primária, sendo caracterizado pela ocorrência de espécies vegetais lenhosas, adaptadas aos ambientes salinos, periodicamente inundados pelas marés (SCHAEFFER-NOVELLI, 1995). O estado do Pará possui cerca de 598 km de linha de costa, onde os manguezais constituem-se na formação vegetal dominante (PANTOJA, 1993), que se estende quase sem descontinuidade ao longo da costa, penetrando profundamente no interior dos estuários.

³⁴ Entrevista realizada com Seu Norberto, no dia 10 junho de 2009, em viagem para o manguezal, em Salinópolis.

Figura 3 - Árvore Siriúba



Fonte: Acervo do autor, 2009.

Figura 4 - Floresta de mangue



Fonte: Acervo do autor, 2009.

Figura 5 – Seu Norberto tocando no lado externo do tronco da Siriúba



Fonte: Acervo do autor, 2009.

É importante observar, nesse contexto, o tamanho, a dimensão e, em particular, a homogeneidade no comprimento do tronco para que o tambor não fique curvado nem desproporcional. Por isso, tudo é pensado, a partir do olhar experiente dos *fazedores* de carimbó, em sua maioria, os seus próprios *tocadores* e/ou seus respectivos *mestres*. Eles garantem tambores com tamanhos *equilibrados* e com *ótimas vozes*, semelhante ao som de uma siriúba, conforme demonstrou Seu Norberto, ao percutir no lado externo do tronco (Figura 5, p. 76), cuja sonoridade emitida é extremamente peculiar.

Essa talvez tenha sido uma de minhas mais interessantes experiências, durante a pesquisa de campo, pois, ao ouvir essa *voz*, envolto de árvores em plena mata verde, escutando sons de pássaros, e, de vez em quando, o soprar forte do vento a balançar a água e o barco que nela estava, tive a clara impressão de estar ouvindo o som e, por conseguinte, perceber a textura de um vibrante tambor. E, por mais infundadas ou fantasiosas que tais conjecturas pudessem parecer, elas me incitaram a refletir sobre possíveis formas de

comunicação. Em especial, “à necessária relativização dos pontos de escuta do emissor e do receptor de uma dada manifestação” (LODY e SÁ, 1989, p. 18).

O tambor carimbó, portanto, ao fazer parte de circunstâncias culturais próprias, possibilita concepções sonoras distintas de outras em que, por ventura, esse mesmo instrumento possa estar inserido. No caso, o som abstraído do tronco da árvore siriúba, percutido pelo seu Norberto, *mestre* que me estimulou a perceber as *vozes* do tambor, ainda na sua pré-construção. Se esse mesmo som fosse ouvido por outros, em outras circunstâncias, oriundos de outros lugares, provavelmente aguçaria outras possibilidades.

Tudo isso revela que a sonoridade de um carimbó, para seu *fazedor* ou *armador*, apresenta particularidades próprias, e somente podem ser expressas quando ajustadas nas suas formas ideais. Isso, porque tudo depende da árvore usada, do couro ideal e de sua aplicação, do tamanho escolhido, enfim, de todos os artifícios necessários para obter o pretendido resultado.

Na realidade, de maneira geral, tudo se resume ao som ideal assimilado e gravado na memória de seus *fazedores*, passado por quem lhes ensinou essa arte de construir carimbó, e que se perpetua quando alguém passa para outro e assim sucessivamente. Seu Norberto, nesse caso, é bem preciso e enfático: “O som já tá na nossa cabeça, a gente bate e já sabe, é esse som [toca o instrumento]. Esse é o som que aprendi”³⁵.

Após a escolha da árvore, o próximo passo, segundo seu Norberto, é *torá-la* no intuito de retirar o pedaço do tronco ideal para compor o corpo do instrumento. E essa tarefa, pelo que percebi, é uma das mais fadigasas. Primeiro, para realizar o seu corte e, depois, para seu respectivo transporte, que exige de seu fazedor obstinação e grande habilidade para assegurar o derrubamento preciso.

³⁵ Entrevista realizada com seu Norberto, no dia 10 junho de 2009, em viagem para o manguezal, em Salinópolis.

Entretanto, não posso deixar de enfatizar as preocupações de seus *fazedores* com a questão ambiental, pois, para evitarem o desmatamento da floresta de mangue, cortam normalmente a árvore com alguma falha: brocada (furada), apodrecida em uma das partes, etc. Isso implica a preservação dessa espécie, sobretudo as que ainda estão na fase de crescimento, cujo processo até a fase adulta dura cerca de cinco anos.

Outro fato ainda pertinente a essas implicações é o de o solo de manguezal apresentar aspectos lamacentos, desfavoráveis à sustentação das árvores. Ao enfrentarem fortes chuvas e ventanias, às vezes, algumas árvores caem na maré, e, por conseguinte, servirão de matéria prima para a construção desse instrumento.

Para o corte da siriúba *torada* próxima à raiz (Figura 6, p. 79), foram necessários, segundo seu Norberto, aproximadamente quatro horas até a caída na maré e mais um bom tempo para realizar o outro corte em sua extremidade (Figura 7, p. 79). Além disso, não se pode ignorar a altura da maré, caso esteja muito cheia, a mesma provocará o afundamento total da árvore na sua queda e impossibilitará, assim, o seu embarque e, conseqüentemente, o seu respectivo transporte.

De acordo com Seu Norberto, que usa um barco sempre em suas viagens rumo aos manguezais, o ideal é quando a maré está em baixa-mar, condição propícia para serem realizadas com eficiência as seguintes ações: 1) depois da árvore derrubada na maré, fazer o alagamento do barco; 2) em seguida, *assentar* o tronco já cortado em suas extremidades, dentro do barco alagado; 3) puxar o barco para a beirada do manguezal; 4) retirar a água de dentro do barco; e 5) arrastar o barco seco para a superfície da maré para seguir viagem.

Figura 6 – Árvore siriúba *torada* próxima da raiz



Fonte: Acervo do autor, 2009.

Figura 7 – Árvore siriúba com corte na sua outra extremidade



Fonte: Acervo do autor, 2009.

Apesar do árduo trabalho observado na confecção desse tipo de tambor, tal esforço é sempre recompensador para seus *fazedores*. Seu Norberto, ao se referir a essa questão, explica:

É muito bom a gente ver um tambor feito pela gente tocando num grupo de Carimbó. A gente cria, constrói e depois aquele grupo toca nele, é mesmo uma satisfação. [...] E a gente só faz tambor de vez em quando, quando alguém pede para tocar nos seus grupos. O tambor dura muito tempo. Então cada um tem sua forma, seu jeito, seu som. Nenhum é igual ao outro. [...] Acho que essa é também uma forma da gente contribuir para não acabar com a nossa cultura. E o Carimbó é a nossa cultura, é a nossa tradição. [...] Manter o tambor como era feito desde a época que via tocar antigamente, é uma maneira também de manter a nossa tradição.³⁶

Logo após o desembarque do tronco em sua residência, Seu Norberto conta que o tronco é retirado do barco e é necessário deixá-lo secar por alguns dias. Os passos seguintes são fazer a limpeza do tronco, preparar o *encouramento* e depois *encourar* o tambor. Nesse sentido, é importante ressaltar que não há um tempo pré-concebido para finalizar a construção desse instrumento, pois tudo depende exclusivamente do desejo e dos interesses de seu *fazedor*, bem como de questões climáticas, disponibilidade e, principalmente, muita desenvoltura para sua conclusão. Às vezes, um tambor fica pronto entre duas e três semanas; em outros casos, pode durar até mais de um mês. Seu Norberto exemplifica: “Teve um tambor que como tava chovendo muito demorou a secar a *tora*, o couro, e aí ficou difícil de acabar”³⁷.

A limpeza da árvore começa com a retirada de uma casca lisa castanho-claro, que, ao se raspar, mostra-se amarelada e com folhas esbranquiçadas por baixo, devido à presença de pequenas escamas. Para isso, utiliza-se um facão ou utensílio semelhante para raspá-la e retirá-la.

³⁶ Entrevista realizada com seu Norberto, no dia 11 de junho de 2009, na sua residência, em Salinópolis.

³⁷ Entrevista realizada com seu Norberto, no dia 11 de junho de 2009, na sua residência, em Salinópolis.

Em seguida, é feita a limpeza interna do tronco com um cavador ou um raspador (Figura 8, p. 81), como o que seu Norberto confeccionou. Esse trabalho requer paciência e acima de tudo destreza, pois, para o instrumento aparentar uma boa estética, essa fase servirá para “arrumar o instrumento. [...] ele começa a criar corpo, e quando a gente colocar o couro e tocar a alma aparecerá”³⁸.

Figura 8 – Raspador usado na limpeza do tronco da árvore siriúba



Fonte: Acervo do autor, 2009.

O *encouramento* exige um couro bem duradouro e apropriado para se obter uma boa sonoridade do instrumento. Seu Norberto, em especial, gosta mais do couro de veado vermelho, devido à melhor sonoridade e facilidade para se encourar; entretanto, devido à quase extinção desse animal silvestre, na atualidade, é mais comum usar o couro de boi pela sua maior disponibilidade e fácil aquisição.

³⁸ Entrevista realizada com seu Norberto, no dia 11 de junho de 2009, na sua residência, em Salinópolis.

A esse respeito, é importante considerar as informações advindas de Frungillo (2003) sobre as importantes particularidades do instrumento “tambor”. Ele explana ser esse instrumento caracterizado pela estrutura vazada, denominada “casco”, no qual se coloca uma ou duas membranas tensionadas. E para a confecção do “casco”, os materiais mais utilizados são a madeira, o metal e a cerâmica, mas podem ser encontrados também o bambu (*Bambusa vulgaris*), a cabaça (*Lagenaria vulgaris*) e certos materiais sintéticos. Dentre as formas encontradas, a mais característica na cultura ocidental é a forma cilíndrica, porém ainda existem as formas cônica, hemisférica, barril, relógio de areia, taça e ovo estalado:

A membrana utilizada originalmente, usada ainda hoje, é a “pele” animal (geralmente com a pelugem raspada) sendo, por essa razão, “pele” o termo consagrado nos países de língua latina (*piel* em espanhol, *pelle* em italiano, *peau* em francês). [...] A tensão pode ser obtida por diversas maneiras. Nas formas mais primitivas as “peles” são amarradas com cordas que atravessam furos feitos na borda da membrana, colocadas ao “casco” ou com os furos das membranas encaixados em pinos de madeira presos, obliquamente, próximos da extremidade do “casco”. Com a evolução passaram a ser utilizados “aros” feitos de corda retorcida e de madeira, também presos por cordas. Mais tarde foram usados aros presos por pinos e mais modernamente encaixes de metal (*canoas*) com parafusos, sempre com o objetivo de tensionar a “pele” de forma mais regular (FRUNGILLO, 2003, p. 324).

Ao relacionar as descrições de Frungillo (2003) com o modo de *encouramento* empregado por Seu Norberto, constatei que esse procedimento é variável, pois depende do seu *fazedor*. Seu Norberto, especificamente, usa duas formas: a primeira, cuja aplicação do couro consiste em fincá-lo com tornos de madeira perfurando a beirada de uma de suas extremidades, mais o reforço de cordas de *nylon* para garantir a estabilidade da membrana (Figura 9, p. 83); e, a segunda, com a utilização de aro de ferro na borda do instrumento, mais encaixes de tarraxas feitos com o mesmo material, o que produz, dessa forma, um instrumento mais resistente e mais fácil de manter a “afinação” (Figura 10, p. 83).

Figura 9 – Aplicação do couro com tornos de madeira



Fonte: Acervo do autor, 2009.

Figura 10 – Aplicação do couro com aro de ferro



Fonte: Acervo do autor, 2009.

Ratifica-se, portanto, que os processos referentes à estética do instrumento dependem do seu *fazedor* e também da relação desse tambor com o grupo que irá tocá-lo. Pode apresentar aspectos rústicos, sendo somente lixado ou envernizado. E ainda, como em Salinópolis e Santarém Novo, pode ser pintado com cores escolhidas pelos grupos ou com as cores vermelho e preto, oriundas da *Festividade de São Benedito*.

No que se refere ao Carimbó tocado nessa Festividade, constatei que são usados geralmente três tambores (Figura 11, p. 84) em sua formação instrumental feitos da árvore siriúba, *encourados* com couro de capivara e/ou de catitu, mas presos por aros de madeira (Figura 12, p. 85) e apertados por cordas de nylon (Figura 13, p. 85).

Figura 11 – Tambores usados na Festividade de São Benedito em Santarém Novo



Fonte: Acervo de Carla Barroso, 2013.

Figura 12 – Exemplo de tambores carimbós presos por aros de madeira



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Figura 13 – Exemplo de tambores carimbós apertados por cordas de nylon



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Atualmente, o *carimbó marcação*, o *maior* (Figura 14, p. 86), mede 1,14 m de comprimento por 0,51 m de diâmetro, o *carimbó base*, o *do meio* ou o *médio* (Figura 14, p. 86), mede 0,84 m de comprimento por 0,38 m de diâmetro e o *carimbó repique*, o *menor* (Figura 14, p. 86), mede 0,84m de comprimento por 0,26 m de diâmetro. Além desses, os grupos usam outro tambor apelidado de *o pequeno*, que, medindo 0,82 m de comprimento por 0,22 m de diâmetro, é *encourado* também com couro de catitu e/ou de capivara e preso por cordas, entretanto é confeccionado com tubo de PVC.

Seu Sebastião Almeida da Silva, o Mestre Sabá (Figura 14, p. 86), responsável atualmente pela *feitura*, *guarda* e *manutenção* de todos os instrumentos que compõem a configuração instrumental do Carimbó em Santarém Novo, contou que esses tambores foram confeccionados especialmente para celebrar a festa de São Benedito e agradecer ao *santo preto* as graças alcançadas.

Figura 14 – O Mestre Sabá e os tambores da Irmandade



Fonte: Acervo do autor, 2013.

2.2. As origens do Carimbó

Foi esse tambor, conforme dados bibliográficos, supostamente o gerador dessa manifestação, conhecida na atualidade como Carimbó, pois no Código de Posturas de Belém (1880) e no Código de Posturas da Câmara Municipal de Vigia (1883), os termos “corimbó” e “carimbó” correspondem a tambores. Ao complementar tal suposição, Miranda (1905), além de descrever em detalhes o termo “Carimbó” como tambor, delinea a forma original de tocá-lo:

Atabaque³⁹, tambor [...]. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadencia com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. [...] (MIRANDA, 1905, p. 20).

Diante dessas referências, em que os termos *carimbó* e *corimbó* representam “tambores” com distintas denominações, é possível constatar uma provável influência africana nesse instrumento. Miranda (1905), por exemplo, acentua essa probabilidade quando descreve que esse tambor é “[...] provavelmente de origem africana [...] Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos”. Depois, Salles e Salles (1969), para justificarem tais influências, informam que os municípios de Belém (1880 – “corimbó”) e Vigia (1883 – “carimbó”), em seus códigos de posturas, documentaram esse tambor como uma das predileções dos escravos e da população mais humilde, o qual se confundia com os *batuques*.

³⁹ O termo *atabaque* utilizado nessa descrição indicando *Carimbó*, ao que tudo indica, representava antigamente uma generalização para qualquer tipo de tambor. Mestre Sabá, em entrevista, na sua residência, no dia 22 de junho de 2012, informa: “Antigamente, quando a gente queria montar uma brincadeira era comum chamar atabaque para qualquer tambor. Não era somente o tambor usado no Candomblé, mas podia ser o carimbó, o tambor do batuque [...]. A gente usava esse nome em muitas brincadeiras [...]”.

Anos mais tarde, outros autores também admitiram em seus trabalhos a procedência africana desse instrumento ao relacioná-lo com o *batuque*. Raimundo Moraes, em *O meu dicionário de cousas da Amazônia*, informa que “o tocador do instrumento senta-se-lhe em cima e, com as mãos, zabumba-o nos batuques, que é uma dança de origem evidentemente africana, trazida, de certo, pelos negros cativos dos tempos coloniais” (MORAES, 1931, p. 116). Amando Mendes (1942) descreve no seu *Vocabulário Amazônico* o verbete *carimbó* como “tambor, de origem africana, de couro, de ordinário adaptado sobre tronco oco, ou um dos lados de barril” (MENDES, 1942, p. 36). E, dentre outros, Rosário (1974), demonstra na sua *Síntese etno-histórica do estudo do Carimbó*, uma hipótese acerca da origem e de uma trajetória descritiva dessa manifestação, ao expor que: “[...] o negro trouxe o *Lundum* que gerou [...] o Carimbó, bem como o Retumbão, criados ambos pelo caboclo paraense sob a influência do negro [...]” (ROSÁRIO, 1974, p. 3).

A partir dessas evidências, tudo indica, segundo Salles e Salles (1969), que o *batuque* deve ter sido o gerador da vasta variedade do Carimbó, “talvez a principal dança africana ainda possível de se observar e estudar na Amazônia” (SALLES e SALLES, 1969, p. 281). Isso, porque esse termo, de uso antigo na Amazônia, deixou de designar apenas uma dança particular e tornou-se nome genérico de várias danças de negros ou de tambor de caráter religioso ou não: “*samba*, talvez a mais generalizada, abrangendo vasta área, não se confundindo com o chamado *samba moderno*, oriundo da música popular urbana; *lundum*, *retumbão*, *chorado*, *banguê*, *bambiá*, *gambá*, *carimbó*, *corimã*, *corimbó*, *curimbó*, estas últimas simples variações fonéticas” (SALLES e SALLES, 1969, p. 278).

Mas, se por vários autores, esse instrumento foi reconhecido como tipicamente africano, conseqüentemente, para alguns estudiosos, tal fato ocasionou contestações. Como para Antônio Maciel (1983), que no intuito de referendar a procedência indígena desse tambor, aproveita algumas descrições feitas por João Daniel (1767 *apud* CAMÊU, 1977)

sobre aspectos musicais referentes à música indígena na Amazônia. E para possibilitar outros subsídios a essas questões, destaca também as averiguações de Veríssimo (1882 *apud* SALLES e SALLES, 1969) acerca do “gambá”, dança dos índios Maué, da aldeia situada na margem esquerda do rio Uariaú, afluente do Andirá, na província do Amazonas.

Com base em João Daniel (1767 *apud* CAMÊU 1977), Maciel acredita que “há uma alusão clara ao instrumental, principalmente o tambor, cujas características formais e o modo de executar lembram muito o [...] carimbó” (MACIEL, 1983, p. 67). Para ele, o Jesuíta esclareceu de forma precisa as propriedades da dança indígena e, por conseguinte, da execução musical, quando informa serem os índios:

[...] muito amigos de festas, danças e bailes; e tem para isso suas gaitas e tambores, pois ainda que não teem (sic) ferro, lá tem habilidade de fabricarem as gaitas de algumas cannas (sic) ou cipós ocos ou que facilmente largam o âmagó; e os tambores de paus ocos ou se é necessário os ajustam com fogo [...] e é tão nobre o ofício de os tocar, que só os mais velhos e os gravochões os tocam, o que fazem assentados, com ambas as mãos em lugar de vaquetas, e enquanto eles tocam e batucam não tocam ou soam as flautas, porque isso é só para o tamborileiro. [...] e não há dúvidas de que alguns o fazem com perfeição e com suave e doce melodia, ajustando as pancadas do tamboril ao som da flauta, bailando compassados de modo que poderiam competir com os mais destros galegos e finos gaiteiros [...] (CAMÊU, 1977 *apud* MACIEL, 1983, p. 67).

O mesmo se percebe, segundo ele, quando Veríssimo (1882 *apud* SALLES e SALLES, 1969, p. 66-67) evidencia a “lembrança” dessa dança associada ao Carimbó da região oriental da planície amazônica na seguinte descrição:

O gambá tira o nome do instrumento que nele serve: um cilindro de 1 metro de comprimento, feito de madeira oca, em geral de molongó ou jutai, com uma pele de boi esticada em uma das extremidades a guisa de tambor, ficando a outra aberta. Tocam-no assentados em cima, batendo com as mãos abertas sobre a pele. A orquestra compunha-se de dois destes instrumentos e mais duas caixas a que chamam de tamborins, fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles (VERÍSSIMO, 1882 *apud* SALLES e SALLES, 1969, p. 66-67).

Quadro 3 - Traços característicos do “gambá” e do “carimbó”

	GAMBÁ (Veríssimo, 1882)	CARIMBÓ (Miranda, 1905)
ORIGEM	Indígena	Africana
MATERIAL EMPREGADO	Madeira oca, em geral de molongó ou jutaí, cilíndrica, de 1 metro de comprimento; pele de boi.	Tronco internamente escavado de cerca de um metro de comprimento e 0,30 de diâmetro; couro de veado.
CONSTRUÇÃO	Sobre uma das extremidades da madeira oca se aplica uma pele de boi esticada à guisa de tambor, ficando a outra aberta.	Sobre uma das aberturas do tronco escavado se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado.
MODO DE EXECUÇÃO	Tocam-no assentados em cima batendo com as mãos abertas sobre a pele.	Senta-se o tocador sobre o tronco e bate com cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos.
QUANTIDADE DE TAMBORES	A orquestra compunha-se de 2 desses instrumentos.	Não há referências a esse respeito
FUNÇÃO	Como essa dança tira o nome do instrumento que nele serve; sua função será de acompanhar a dança de mesmo nome.	Usa-se o Carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos.

Fonte: Maciel (1983)/ Adaptação do autor

Acreditando na semelhança de traços existentes entre os tambores “gambá” e “carimbó” (ver quadro 3, p. 90), Maciel (1983) faz as seguintes considerações: 1) da mesma forma que o instrumento “gambá” denominou a dança de mesmo nome, a dança conhecida como “Carimbó” deriva seu nome do instrumento assim denominado; 2) o instrumento foi o elemento primeiro, denominando posteriormente a outra parte constitutiva: a dança; 3) a denominação do tambor resistiu aos processos de aculturação, já que culturalmente esses tambores (gambá e carimbó) são sinônimos, pela grande identidade; e 4) o tambor carimbó não sofreu alterações em seus traços característicos: material, dimensão, composição, modo de execução e quantidade de carimbós.

Ao analisar esses dados, exponho as seguintes reflexões:

Verifiquei, por exemplo, que João Daniel e José Veríssimo não indicam, em nenhum momento em suas descrições, serem esses tambores os mesmos usados no Carimbó, nem que a rítmica tocada nesses instrumentos constituiria a *levada* característica dessa manifestação. Na verdade, na sequência desse trecho mencionado por Antônio Maciel, que consta originalmente no livro *Tesouro descoberto no Máximo Rio Amazonas*⁴⁰, João Daniel, seu autor, ao tratar os costumes dos índios do Amazonas, evidencia, sobretudo, as características de algumas de suas danças, quando diz:

A dança mais ordinária é fazerem uma roda bastantemente larga, em que entram todos, menos os velhos, que de assento estão batucando com ambas as mãos nos tambores; e os meninos, feita assim a roda, se vão virando uns para os outros, já para um e já para outro lado, dando ao mesmo passo patadas, e acompanhando com gritos; mas tudo ao compasso que dá o guia da dança, e nestas voltas, e viravoltas, ou revoltas, vão sempre dando um passo para diante; algumas vezes trazem nos pés seus guizos, e nas mãos uns pauzinhos que compassadamente vão dando uns nos outros com arremedo da dança dos cajados; mas sem o regulado som dos pauzinhos.[...] Os menores meninos e meninas tem sua dança particular, a que chamam o sairé, em que regularmente não entram homens mais do que os tamborileiros, e ainda esses não estão metidos nas danças, mas estão de fora dando o compasso com o tamboril; [...] Consiste o sairé em uma boa quantidade de meninos, todos em fileira atrás uns dos outros com as mãos nos ombros dos que lhe ficam adiante, em três, quatro ou mais fileiras; e na vanguarda anda um menino, se a dança é de ascânios, dos mais altos, ou menina, quando o sairé é de

⁴⁰ “O padre João Daniel nasceu em Travassos, Portugal, em 24 de julho de 1722. Aos 17 anos ingressou na Companhia de Jesus, em Lisboa, e aos 19, foi mandado para o estado do Maranhão e Grão-Pará, no Brasil. Terminou sua formação estudando Humanidades e Filosofia no Colégio de São Luís. Ordenou-se padre em 1751 e iniciou seus trabalhos como missionário, percorrendo aldeias e estabelecimentos rurais. No ano de 1757 foi deportado para Portugal junto com nove outros missionários [...]. Permaneceu por quatro anos no forte de Almeida, sendo depois transferido para a torre de São Julião. Lá viveu recluso por cerca de quatorze anos e faleceu em 19 de janeiro de 1776. Acredita-se que a obra *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas* tenha sido escrita durante os seus 19 anos de prisão, o que implicaria na utilização de sua memória como principal fonte, além das reminiscências dos outros padres presos. [...] A obra é dividida em seis partes. A Parte Primeira do *Tesouro* se refere ao rio Amazonas e seus afluentes, os peixes e aves da região, além das pragas e cobras. Na Parte Segunda, intitulada ‘Notícia geral dos índios seus naturais, e de algumas nações em particular. Da sua fé, costumes, e das cousas mais notáveis da sua rusticidade’, apresenta basicamente os costumes e práticas indígenas, como religião, habilidades, antropofagia, doenças, etc. Na Parte Terceira, ‘Dá notícia da sua muita riqueza nas suas minas ou nos seus muitos, e preciosos haveres, e na muita fertilidade das suas margens’, fala sobre as farinhas, frutos e frutas, madeiras e ervas, além das palmeiras; além de listar, em ordem alfabética, o que considera serem os tesouros do Amazonas, como aguardente, açúcar, cacau e pimentas. A Parte Quarta, de nome ‘do *Tesouro* descoberto no rio Amazonas’, funciona como um preâmbulo para a Parte Quinta, relatando sobre a agricultura, os engenhos de açúcar e aguardente, a pesca e o transporte. Nas Partes Quinta e Sexta, têm-se o Manuscrito de Évora, no qual João Daniel apresenta o seu projeto com soluções e inventos que poderiam ajudar a região a prosperar. Ele fala sobre a agricultura, a pesca, a navegação e o comércio e, por fim, apresenta alguns inventos que poderiam ser úteis”. (PASCHOAL, 2013, p. 1-3)

hembras, das mais taludas pegando com ambas as mãos nas bases de um meio arco, o qual em várias travessas está enfeitado com algodão, flores e outras curiosidades, e no remate em cima prende uma comprida fita que, salvando por cima das cabeças de toda a chusma, vai rematar o outro, ou outra, que na retaguarda lhe pega, e a puxa de quando em quando para trás, e logo laxa para diante conforme o compasso da primeira, que já levanta o sairé, e já o abaixa, já o inclina para diante, agora para trás, e agora para as bandas; e a cada movimento do sairé dão um passo para diante, e logo outro para trás, acompanhados das vozes, até, ou cansarem, ou os tamborileiros de fora pararem com o toque do tamboril. [...] (JOÃO DANIEL, 2004, p. 288)

Confere-se, portanto, que Antônio Maciel, ao utilizar nas suas arguições somente a referência de João Daniel citada por Helza Camêu, não observou apropriadamente as particularidades necessárias para basear, nesse caso, as suas argumentações quanto à suposta origem indígena do tambor carimbó.

De fato, conforme evidencia Helza Camêu (1977) em seu livro *Introdução ao estudo da Música Indígena Brasileira*, desde a descoberta do Brasil ficaram indícios da utilização de tambores entre a população nativa. Soares de Souza (1938, p. 411), em seu *Tratado descritivo do Brasil em 1587*, comenta que os *amoipiras* usavam na guerra tambores feitos de um só pau, os quais cavavam por dentro com fogo. Wallace (1939, p. 329) identifica, no ano de 1853, pequenos tambores manufaturados pelos índios do rio *Uapés*, em sua célebre *Viagem pelo Amazonas e Rio Negro*. E, dentre outros, Spix e Martius (1955, p. 237), em viagem pelo Pará, no ano de 1820, encontraram um pequeno tambor feito do pau de *morototó*.

No entanto, os estudos de vários autores como Waterman (1948), Jones (1954), Merriam (1959), Nketia (1974), Agawu (1987, 1995), entre outros, revelam também que os membranofones - cobertos com peles e feitos de várias formas e tamanhos – são de grande uso na música africana, bem como servem para transmitir sinais e imitar a fala.

Portanto, apesar de haver na música africana uma variedade extensa de aerofones e cordofones na sua configuração instrumental e de, ao mesmo tempo, ser dado amplo destaque a sua performance vocal, são os instrumentos de percussão e, especialmente os seus tambores, que geralmente têm nessa música atuação essencial.

Penso, assim, que uma pesquisa mais densa teria oportunizado Antônio Maciel buscar novas implicações em relação às proposições em tela, principalmente quando verifiquei que alguns tambores de raízes africanas, como o *Ka* (Figura 15, p. 93) e o *barril de Bomba* (Figura 16, p. 94) são tocados similarmente aos membranofones apontados por Verissimo e Daniel, ou ainda, quando constatei, nas declarações de Barbosa Rodrigues, que “o *Karimbó* e o *gambá*, tambor africano, que se toca com os dedos das mãos [...] são instrumentos puramente africanos, mas que o indígena aceitou. [...]” (RODRIGUES, 1890, p. 276).

Figura 15 – Maneira específica de tocar o tambor *Ka*



Fonte: Hearn (1890)

Figura 16⁴¹ – Maneira específica de tocar o tambor *Barril de bomba*



Fonte: Gonzalez (1994)

A esse respeito, João Barbosa Rodrigues, preocupado com a perda do registro de vocábulos e expressões africanas no linguajar regional amazônico, ressalva ainda a contribuição do negro, ao expressar: “o que resiste ao tempo e ainda se vê é o elemento africano fundido no nacional, [onde] pelos sítios do interior da Província, por ocasião de alguma festa religiosa, forma-se o *jongo* ou *batuque* com o *gambá* e o *krakachá* [...]” (RODRIGUES, 1890, p. 276). Por sua vez, Inácio de Moura afirma que do negro “provieram os *sambas*, *batuques* e *carimbós* (danças ao tambor), com que se recreavam nas festividades religiosas e profanas dos antigos núcleos coloniais [...]” (MOURA, 1900, p. 128).

Em contraposição, Maciel (1983) justifica a procedência indígena desse vocábulo, reafirmando a citação de Cascudo (1977), quando diz: “Originário da África, como o Samba, o Carimbó sofreu entre nós a influência indígena e portuguesa; e da junção da palavra ‘*curi*’

⁴¹ Pintura de Epifanio Irizarry e Wichi Torres.

(=madeira) e ‘mbó’ (=oca), no decorrer dos anos passou a se chamar ‘Carimbó’” (CASCUDO, 1977 *apud* MACIEL, 1983, p. 23).

Registro outro fato curioso: quando busquei possíveis descrições alusivas a esse termo nas edições do célebre *O Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo, não encontrei qualquer referência desse autor ratificando esses dados etimológicos. Na 3ª edição, de 1972, e na 4ª edição, de 1979, nas quais, pela proximidade cronológica com 1977 (ano da citação de Cascudo descrita por Maciel), pensei conter essas proposições, Cascudo refere-se a esse verbete exclusivamente como:

Dança negra, brasileira, de roda, em Marajó, arredores de Belém, no Pará. Num círculo de homens e mulheres, uma dançarina, às vezes ou comumente, vestida de baiana, vai para o centro, e baila trejeitando, requebrando-se, com o acompanhamento de percussão (o carimbó, pandeiros, reco-reco e, ocasionalmente, instrumentos de corda). É a mesma figuração coreográfica do Batuque e da Marujada de Bragança. O passo típico é a bailarina, num dado momento, volteando, enfunando violentamente as vestes, jogar a barra da saia sobre o parceiro mais próximo, cobrindo-o e causando hilaridade. Se jogar a saia e não cobrir o visado, é substituída na posição que ocupava na roda. (CASCUDO, 1972, p. 226).

Mais tarde, Ararê Bezerra (1974) e Laurenir Peniche (2006), ao tratarem também da origem do Carimbó, apresentam novas ideias referentes a esse termo, diferentemente da argumentada por Antônio Maciel sobre a etimologia desse tambor. Para Bezerra (1974), o *Curimbó*, como ele denomina, era o nome dado a um cipó e a uma árvore da Amazônia, oriundo do tupi ou *Nheengatú* – Língua Geral – *Cury-bo* ou *Curi-mbo*, significando pau furado, tronco ou toro de pau oco, revestido com um couro em uma das suas extremidades, que servia para os índios e seus descendentes tocarem. Enquanto para Peniche (2006), o termo *Korimbó* seria de origem Tupi, formado por duas palavras, “*Curi*” e “*m’bó*”, entretanto, com significados diferentes dos apresentados anteriormente: *curi*, significando “pau oco” e *m’bó*, por sua vez, expressando “escavado ou furado”. Dessa forma, “Curimbó viria a significar ‘pau que produz/conduz som’. Sentado sobre o *Curi*, como se cavalgasse o caboclo retira com suas

mãos o *m'ból* – ritmo que alucina e envolve todos ao redor desta dança” (PENICHE, 2006, p. 14).

Em virtude de esses autores não evidenciarem em seus trabalhos as devidas fontes bibliográficas dessas proposições etimológicas e outras pessoas também conceberem tais probabilidades, creio ser oportuno buscar outras argumentações acerca dessa designação, com o intuito de propiciar a quem possa interessar novos elementos para futuras investigações desta questão tão controversa.

Assim sendo, do ponto de vista botânico, encontrei no trabalho *Poranduba amazonense*, de João Barbosa Rodrigues, os termos *corimbó* no sentido de “Bignoniácea (*Osmyphora nocturna*), de flores brancas e odorífera, encontrada no Amazonas” (RODRIGUES, 1890, p. 276), e *curimbó*, “cipó bignoniáceo de matas de terras altas (*Tanaetium nocturnum*), de flores compridas e brancas, abertas a noite e a desprenderem-se durante o dia. Usado em perfumaria. Aroma de amêndoas amargas” (RODRIGUES, 1890, p. 276). E denotando ainda termos da botânica regional, verifiquei no dicionário de *Vocabulários da língua geral português-nheêngatú e nheengatú-português*, de Stradelli (1929), os termos “corimbó, corimmó” com o sentido de “casta de cipó de flores vermelhas e cheirosas, comum nas matas do Pará” (STRADELLI, 1929, p. 422).

Menezes (1958), diante de dúvidas existentes sobre sua fonética, elucidou que os termos “Carimbó” ou “Curimbó” eram os mais aceitáveis, em lugar de Corimbó⁴². Segundo ele, devido à frequente sonância indígena na pronúncia das gentes do interior paraense, “[...] é trocado o *o* pelo *u*, como em coco, por cuco; prua, em vez de proa e outros barbarismos naturais [...]” (MENEZES, 1958, p. 7).

⁴² Sobre a apreciação de Menezes (1958), ocorreu no dia 05 de fevereiro de 1958, na homenagem de despedida ao Cônsul dos Estados Unidos, Sr. George Colman, na sede do Centro Cultural Brasil - Estados Unidos, realizada pela Comissão Regional de Folclore. O Dr. Paulo Maranhão Filho, membro dessa Comissão, pronunciou em seu discurso estranhamente o termo *Corimbó*, trocando o *a* por *o* na sílaba inicial, em vez de *Carimbó*, a forma conhecida das gentes do interior. O termo *Corimbó* causou exagerado descontentamento a vários folcloristas que lá haviam comparecido. (MONTEIRO, 2010)

O referido autor ainda evidenciou que, mesmo feitos esses “reparos”, seria mais conveniente um estudo mais apurado a fim de se ter certeza a respeito do vocábulo *Carimbó*, pois, se recorrêssemos às raízes africanas (as mais viáveis), teríamos “os brasileirismos: Cafundó, Catimbó, Corrimboque; e uma variedade de termos afros, onde a vogal *a* aparece na formação da primeira sílaba, adoçando a aspereza e agudeza do *u* indígena e do *o* duplamente forte de CORIMBÓ”. (MENEZES, 1958, p. 7).

Em se completando essas hipóteses, Salles (2003) destaca que essa palavra possui a mesma etimologia de *carimbo*, com acutização, sendo comuns “as variações gráficas e fonéticas *corimbó* e/ou *curimbó*, indicativas da influência do linguajar caboclo ou por assimilação de vozes da Língua geral” (SALLES, 2003, p. 121).

Posteriormente a essas proposições, verifiquei o termo “carimbó”, descrito por Tibiriçá (1984) no *Dicionário Tupi-Português*, para significar: “dança paraense de influência africana; de curumbó, espécie de tambor” (TIBIRIÇA, 1984, p. 84). E nesse mesmo dicionário, o autor descreve curumbó, sendo “neologismo, espécie de tambor de madeira oca, de origem africana, usado pelos índios do Pará; o nome, porém, é tupi: *curu*, roncar, e *mbó*, fibra, corpo alongado, objeto cônico” (TIBIRIÇÁ, 1984, p. 92).

Contudo, dentre as várias definições encontradas, a mais próxima à de Câmara Cascudo e evidenciada por Antônio Maciel é a descrição de Fonseca (1974, p. 119) - fonte provável dessa afirmação -, que, também, sem sua procedência bibliográfica, diz:

Originário da África, sofrendo aqui influência indígena e portuguesa, carimbó era, inicialmente, a denominação de atabaques que marcam o ritmo, escavados em troncos de árvores, com um couro – de preferência de veado branco ou cobra sucuriju – retesado em uma das suas extremidades. A denominação foi dada pelos indígenas, com a junção das palavras *curi* (madeira) e *'mbó* (oco), que no correr dos anos passou a *Carimbó*. (FONSECA, 1974, p. 119).

Portanto, após a elucidação desses dados, se, por um lado, não há como distinguir precisamente uma única origem do Carimbó - haja vista o seu processo histórico de miscigenação que traz em si elementos indígenas, europeus e africanos -, por outro, pode-se verificar nele a presença negra de forma proeminente. Assim, para além da polêmica sobre a sua origem, a sua etimologia e a sua trajetória histórica, essa manifestação pode ser considerada, a meu ver, um bom exemplo da contribuição negra na cultura amazônica.

Todavia, ciente de que, nesse cenário, o Carimbó não incorpora apenas um conjunto de práticas sociais festivas, mas também religiosas (DOSSIÊ DO CARIMBÓ, 2015), descreverei a seguir a Irmandade de Carimbó de São Benedito, cujo principal objetivo, em Santarém Novo, é manter a devoção ao *Santo Preto* com a sua festividade, realizada anualmente de 21 a 31 de dezembro.

CAPÍTULO 3

A IRMANDADE DE CARIMBÓ DO *SANTO PRETO*

As irmandades religiosas, surgidas na Europa e trazidas ao Brasil Colônia por Portugal, eram associações leigas de cunho católico para propagar a devoção a seu santo padroeiro, conhecido como orago, e prestar auxílio a seus irmãos nas cerimônias fúnebres e em casos de dificuldades (BAHY, 2005). Desse modo,

Através dos conventos, das paróquias, das irmandades e confrarias, formou-se uma sociedade na qual ninguém escapava à necessidade de apelar para instituições religiosas: para conseguir emprego, emprestar dinheiro, garantir sepultura, providenciar dote para a filha que queria casar-se, comprar casa, arranjar remédio. (HOORNAERT, 1991, p.18).

Não há consenso quanto à razão principal dessas associações, mas, acredita-se, segundo Bahy (2005), serem decorrentes das associações chamadas “Misericórdias⁴³” que durante o Medievo foram responsáveis pelo cuidado com os doentes da peste, ou ainda das migrações realizadas a fim de melhores condições de vida a partir do século XI, quando “as famílias que se mudavam possuíam a necessidade de se integrar socialmente e o faziam através das irmandades” (BAHY, 2005, p. 202).

Contudo, apesar de, na prática, as irmandades, confrarias e ordens terceiras estabelecerem funções análogas, elas divergiam, quer do ponto de vista da legislação, quer do ponto de vista dos princípios organizacionais, a exemplo, as pias uniões, “associações de fiéis eretas com o objetivo de exercer obras de piedade ou caridade. Quando constituídas em organismos, reguladas por um estatuto, chamavam-se irmandades. As que se erigiam para

⁴³ “As Misericórdias fundavam e mantinham hospitais, sendo, portanto, indispensáveis à população. A construção de hospitais sempre fez parte das tarefas de várias confrarias medievais, mas esse era o intento principal das Misericórdias, que são de origem bastante remota.” (SCARANO, 1975, p. 27). No Brasil, as irmandades da Misericórdia acrescentavam a esta missão religiosa tarefas de interesse público como a assistência médico-hospitalar aos enfermos, o enterro dos mortos indigentes e o cuidado com os presos. Daí, segundo Julita Scarano (1975), serem elas muito populares e, desse modo, quererem delas tomar parte os grandes da localidade.

promover tão somente o culto público (procissões, rezas e representações de várias naturezas) denominavam-se confrarias.” (BOSCHI, 1986, p. 14-15).

Nessa configuração, diversos grupos – orientados ou não por religiosos – construíram associações religiosas em torno de um orago, cujos fatores organizacionais eram a cor da pele, a atividade profissional, a naturalidade e a origem social, critérios estes “que dão bem a medida da grandeza das irmandades e sua representatividade, pois nenhuma outra instituição terá talvez expressado tão nitidamente os contornos da sociedade local, seus conflitos, articulações e solidariedade”. (BORGES, 2005, p. 59)

As irmandades de devotos negros ou “irmandades negras⁴⁴” - que no Brasil vieram a ter como oragos Nossa Senhora do Rosário, Santa Efigência, São Benedito e Santo Elesbão - surgiram provavelmente em Portugal a partir do século XV “de uma transformação gradativa, nascendo das irmandades de brancos⁴⁵ [...]”. E também, conforme Bahy (2005), devido à devoção a um santo católico. Isso, porque,

Longe de seu meio, em contato com uma nova cultura, os africanos faziam uma releitura de suas crenças assimilando padrões que consideravam interessantes da nova cultura o que dentro das confrarias produziria uma religiosidade nova, com aspectos tanto do “mundo africano” quanto do “mundo branco” (BAHY, 2005, p. 202).

Diante disso, conforme acentua Henrique (2009), “os escravos [...] procuraram se organizar em suas confrarias a fim de poderem expressar sua religiosidade, bem como aproveitar as vantagens que a condição de membros associados lhes conferia” (HENRIQUE, 2009, p. 33-34). Pois, como registra Boschi (1986), essas irmandades de negros eram as “únicas instituições nas quais os homens de cor podiam exercer, dentro da legalidade, certas

⁴⁴ “[...] Classificação genericamente atribuída a todas as irmandades frequentadas e administrada por africanos no Brasil [...]” (SIMÃO, 2010, p. 9).

⁴⁵ “É provável que questões de auxílio mútuo e proteção aos seus interesses os tenham levado a se desligar dos brancos e a pedir graças para sua nova associação.” (SCARANO, 1975, p. 41).

atividades que pairavam acima da sua condição [...] onde esquecida a sua situação de escravo, poderia viver como um ser humano”. (BOSCHI, 1986, p. 14).

Desse modo, as invocações dos santos negros não o eram apenas “pela afinidade epidérmica ou pela identidade de origem geográfica, mas também pela identidade com suas agruras. Os ‘santos dos brancos’, supunha-se, não saberiam compreender os dissabores e sofrimentos negros” (BOSCHI, 1986, p. 26).

Nessa perspectiva, São Benedito foi, no Brasil, adotado como santo padroeiro, principalmente das irmandades de escravos, sendo, entre os santos negros, o mais cultuado. O seu culto no Brasil data do início do século XVII, “quando lhe foi atribuída a cura do filho de uma escrava no Convento de Santo Antônio, no Rio de Janeiro” (ALVES, 2006, p.19), época em que Portugal se encontrava ainda sob domínio da Coroa espanhola. Esse santo, alcunhado, segundo Caponero (2009), de “o preto”, “o moreno” ou “o mouro” nasceu na Sicília, em Sanfratelo, ilha ao sul da Itália, em 3 de abril de 1524.

Filho de escravos trazidos da Etiópia ingressou na ordem dos frades menores franciscanos. Foi cozinheiro no convento de Santa Maria, nos arredores de Palermo. Faleceu em 4 de abril de 1589 e foi santificado pela Igreja em 25 de maio de 1807, no auge da escravidão no Brasil. (CAPONERO, 2009, p. 119).

É representado nas iconografias com um hábito marrom de irmão leigo franciscano, carregando a imagem do menino Jesus (Figura 17, p. 102). Há, no entanto, outras representações, como a da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em São João Del-Rei (MG), na qual a imagem de São Benedito é retratada com uma abóbora entre as mãos (Figura 18, p. 102).

Figura 17 – Imagem de São Benedito carregando o menino Jesus



Fonte: Acervo de Carla Barroso, 2013.

Figura 18 - Imagem de São Benedito com uma abóbora entre as mãos



Fonte: In <http://www.blogdopedroeloi.com.br>

No estado do Pará, a influência das irmandades religiosas era notória em vários momentos da vida social dos paraenses. Todos os acontecimentos, do nascimento até a morte, eram comemorados nas confrarias e, não ser membro de uma irmandade poderia, por exemplo, gerar a “desconfiança⁴⁶” de que tal pessoa não se encaixava nos critérios exigidos para ser aceito como irmão, podendo, inclusive, trazer problemas de caráter mais prático, como não poder contar com a assistência médica e espiritual fornecida por essas associações. (HENRIQUE, 2009; SCARANO, 1975)

Por conta disso, muitas irmandades de escravos devotos de São Benedito existiram pelo interior da província, como: a de Belém, que funcionava no altar lateral da igreja do Rosário da Campina junto com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos; a de São Caetano de Odivelas e a de Bragança, que tiveram os seus primeiros compromissos aprovados nos anos de 1682 e 1853, respectivamente; e, dentre outras, a do Glorioso São Benedito, em Santarém Novo, objeto de investigação a ser explicitado neste capítulo.

Para isso, enfocarei alguns aspectos geográficos, econômicos e históricos desse município, além de elucidar suas manifestações socioculturais, bem como a estrutura organizacional da Irmandade em questão, seu estatuto, seus patrimônios e recursos, suas disputas com a Igreja e algumas de suas ações culturais.

⁴⁶ “Não ser membro de uma irmandade poderia, por exemplo, gerar a ‘desconfiança’ de que tal pessoa não se encaixava nos critérios exigidos para ser aceito como irmão, coisas como não ter ‘bons costumes’, ‘boa conduta moral e civil’, ser suspeito de ‘heresias’ ou participar de seitas condenadas pela Igreja Católica”. (SCARANO, 1975, p. 65)

3.1. Santarém Novo e seus aspectos geográficos, econômicos, históricos e socioculturais

O município de Santarém Novo está situado na mesorregião do Nordeste paraense, na microrregião Bragantina, no estado do Pará, Região Norte do Brasil. Esse estado (Figura 19, p. 105) - o segundo maior desse País -, é uma das suas 27 unidades federativas, com 1.247.954,666 km² de extensão e população estimada em 8.073.924 de habitantes. Faz limites ao norte com o estado do Amapá, a Guiana e o Suriname; ao sul, com o estado do Mato Grosso; a oeste, com o estado do Amazonas; a sudoeste, com os estados do Amazonas e Mato Grosso; a sudeste, com o estado do Tocantins; a noroeste, com o estado de Roraima e Guiana; a nordeste, com o Oceano Atlântico; e a leste com o estado do Maranhão (IBGE, 2014).

A origem do nome Pará vem do termo *Pa'ra*, que significa rio-mar⁴⁷ na língua indígena tupi-guarani. Está dividido geograficamente em 6 mesorregiões, 22 microrregiões e 144 municípios. Dentre essas mesorregiões estão Baixo Amazonas, Marajó, Sudoeste Paraense, Sudeste Paraense, Metropolitana de Belém e o Nordeste Paraense. O Nordeste Paraense (Figura 20, p. 106) - mesorregião da qual esse município faz parte - possui em seu território cinco microrregiões: Salgado, Bragantina, Cametá, Tomé-Açú e Guamá (IBGE, 2014). E, além de ser considerada a área de colonização mais antiga do Pará, possui a maior densidade demográfica do estado, reconhecida, segundo França (2008, p. 69), como a terceira mesorregião mais populosa da Região Norte, ficando atrás somente da mesorregião Metropolitana de Belém e a Centro Amazonense.

⁴⁷ “Os índios denominavam Pará ao rio que principiava em Curuçá (Cruz) na entrada do canal de Bragança. O nome do canal não veio da cidade de Bragança (Caeté), mas de uma barca Bragança, que foi a primeira a transpor o canal. Neste ponto termina a Costa, o Atlântico, a sessenta milhas de Belém. Já em 1613, o padre Ivo d’Evreux relatava uma viagem dos Tupinambás ao rio Pará. Aliás, o local da futura Belém tinha o nome de Pará-Uassú, que os portugueses traduziram literalmente Grão-Pará. O designativo justificava-se pela largura do rio. [...] Paulo Le Cointe calcula em 70 milhas a largura da saída do Tocantins, entre o cabo Maguari ao norte e a Tijoca ao sul. A boca, muito escancarada, e de pouca profundidade, fica atravancada pelos bancos de Bragança, Tijoca, Monjú, Maguari, etc. [...]” (DUBOIS, 1949, p. 7).

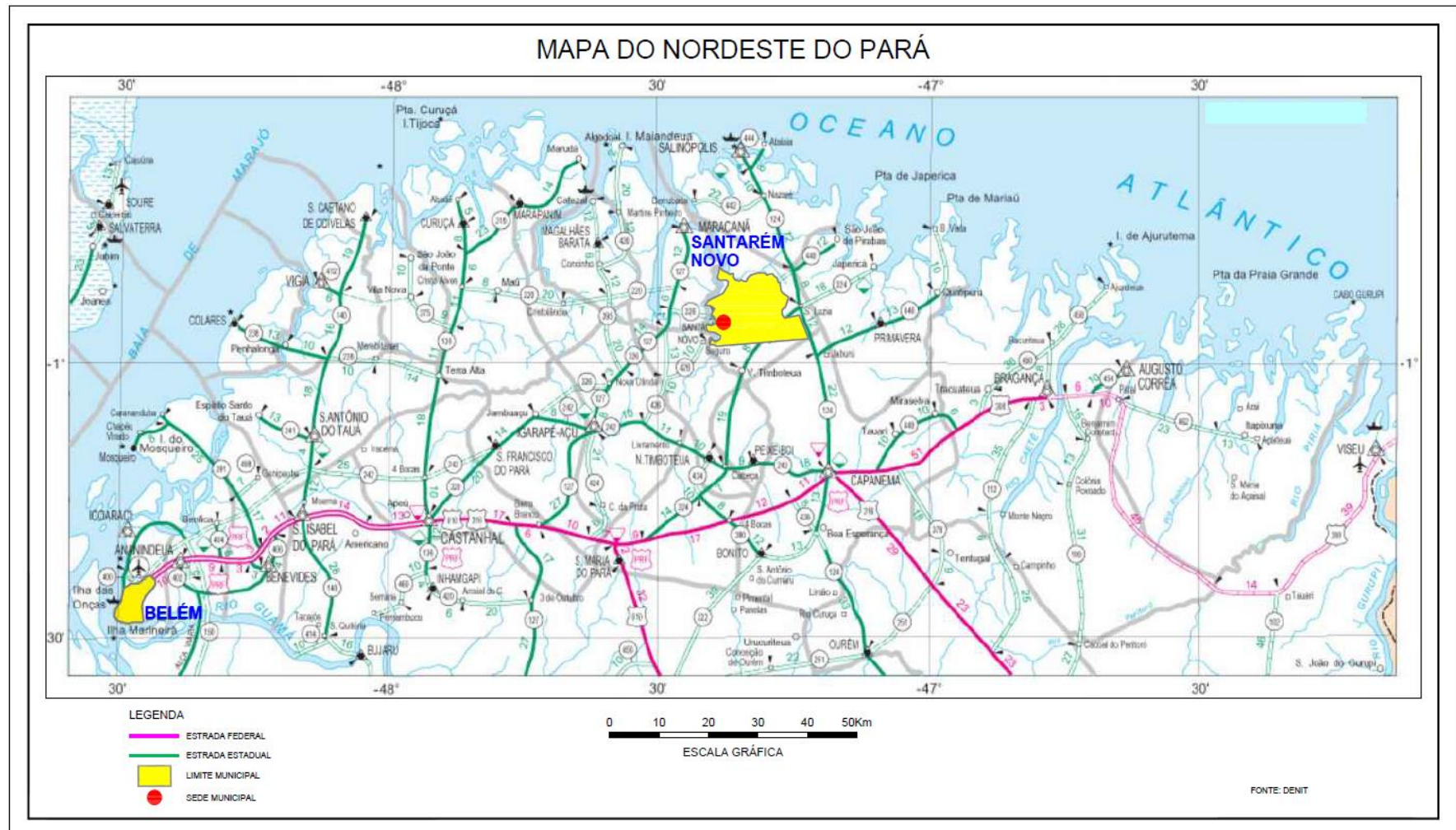
Figura 19 – Localidade do estado do Pará/Brasil



Fonte: IBGE⁴⁸/Adaptação: Alderi Rodrigues

⁴⁸ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Figura 20 – Localização da mesorregião Nordeste Paraense/ Pará.



Fonte: DNIT⁴⁹/Adaptação: Alderi Rodrigues

⁴⁹ Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes

No tocante a isso, ressalta-se, de acordo com Furtado (1980), que o povoamento do Nordeste Paraense foi feito de dois modos: 1) espontâneo, ao longo da costa, como decorrência do sistema de navegação entre as cidades de Belém e São Luís (Maranhão); e 2) planejado, nas áreas circunvizinhas ao traçado da Estrada de Ferro de Bragança, implantada no período áureo da borracha. “Não obstante sua proximidade à capital do estado, esta região ficou praticamente desocupada até o final do século XIX e seu povoamento só se intensificou com a implantação daquela ferrovia” (FURTADO, 1980, p. 30-31).

Assim, essa mesorregião possui a melhor rede rodoviária do estado, daí facilitar a articulação não só com as sedes municipais, como também com a mesorregião do Sudeste paraense, Metropolitana de Belém e com o estado do Maranhão, e através deste, com o restante do país (FRANÇA, 2008).

A efetivação dessa rodovia propiciou grande desenvolvimento econômico, pois, às suas cercanias, foram abertas novas frentes pioneiras para a agricultura de caráter intensivo, além de possibilitar oportunidades para o crescimento do setor terciário, cuja maior expressão está na cidade de Castanhal, município situado às margens dessa rodovia. Por isso, atualmente, a população do Nordeste Paraense encontra-se dividida em vários segmentos sociais que se diferenciam de acordo com a natureza dos recursos mobilizados para sua subsistência. Esses segmentos são representados por pescadores, agricultores e por aqueles dependentes dos recursos do setor terciário, como comércio e serviços (FURTADO, 1980, p. 31).

Portanto, apesar dessa gradação na distribuição populacional por setores produtivos, pescadores e agricultores compõem o setor dominante nessa mesorregião. Os pescadores localizam-se na orla marítima e os agricultores na porção interior. Isso significa que a vida desses indivíduos é orientada por duas áreas ecológicas: a costa atlântica ao longo da qual estão os mananciais pesqueiros e as terras-firmes da porção oriental do Pará.

Apresenta-se dessa forma o Nordeste Paraense como uma região amazônica de dupla vocação - agrícola e pesqueira – haja vista a tradição da população, as condições naturais do meio ambiente, a posição geográfica e a existência de um mercado consumidor local e extralocal para seus produtos (FURTADO, 1980, p. 32).

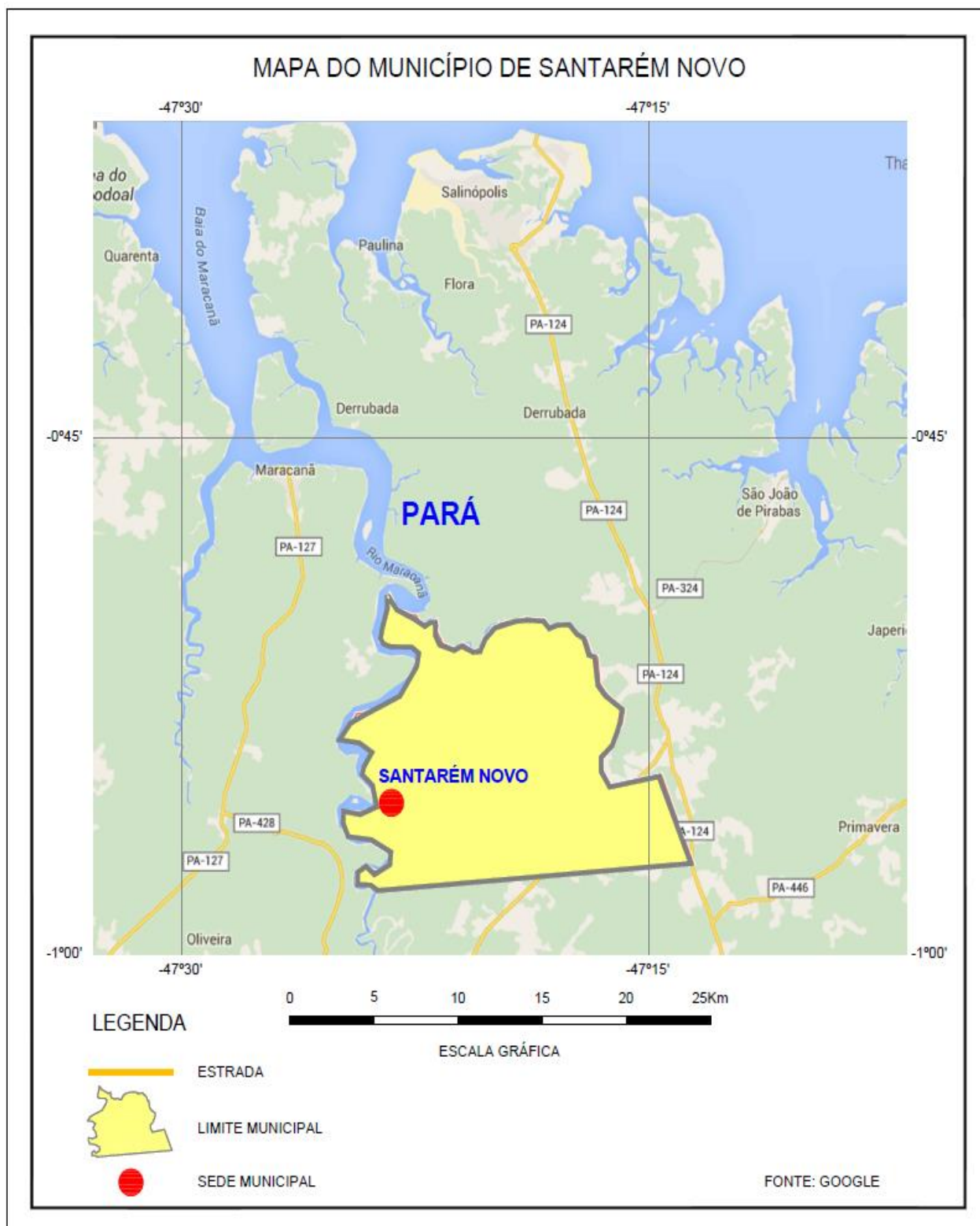
Segundo França (2008), o turismo nessa mesorregião tem como base o estuário-delta do rio Amazonas⁵⁰, que se constitui em atrativo valioso pela beleza de paisagem, com praias nos períodos de vazante dos rios, corredeiras e cachoeiras, e a presença do maior arquipélago flúvio-marinho do mundo, incluindo a ilha do Marajó. Além das praias tipicamente fluviais e estuarinas, existem também, conforme essa autora, praias oceânicas da microrregião do Salgado, onde se encontram algumas das praias mais belas do litoral brasileiro, como a praia Atalaia, em Salinópolis.

Atualmente, com população estimada em 6.145 habitantes e extensão territorial de 229,510 Km², o município de Santarém Novo (Figura 21, p. 109) – localizado a 180 km de Belém, capital do estado do Pará –, possui um único distrito que consiste em sua sede. Limita-se ao norte com o município de São João de Pirabas, a leste com Primavera e São João de Pirabas, ao sul com os municípios de Peixe-Boi e Nova Timboteua, e a oeste com o município de Maracanã (GOMES, 2013; IBGE, 2014).

O Rio Maracanã é o seu principal acidente geográfico, que nasce no município de Castanhal e deságua no Oceano Atlântico banhando os municípios de Nova Timboteua, Igarapé-Açú, Santarém Novo e Maracanã. Sua direção geral estende-se de Sul/Norte, por toda a porção Oeste do Município, sendo seu curso bastante sinuoso (CORRÊA e CORRÊA JUNIOR, 2006; IBGE, 2014).

⁵⁰ Isto, porque, via fluvial, o Nordeste paraense articula-se com a capital do estado, com a ilha de Marajó, com o estado do Amapá e com toda a vasta região percorrida pelo rio Amazonas e seus afluentes (FRANÇA, 2008).

Figura 21 – Localização do município de Santarém Novo/Pará.



Fonte: IBGE⁵¹/Adaptação: Alderi Rodrigues

⁵¹ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Esse rio recebe de montante para jusante, os Igarapés Pacajá, Tejuapara e o Rio Xoacaré, este, separando Santarém Novo do município São João de Pirabas e a Norte e Leste, recebe inúmeros igarapés sendo que somente os da margem esquerda como o Pirateua e o Peri-Mirim pertencem ao município de Santarém Novo (PMSN⁵², 2016).

De modo geral, a economia desse município é baseada na agricultura familiar, na pesca artesanal e na extração de caranguejo, existindo ainda nessa localidade a prestação de serviços públicos municipais, estaduais e federais (CORRÊA e CORRÊA JUNIOR, 2006).

A respeito da história desse município, segundo Corrêa e Corrêa Junior (2006), o mesmo está diretamente vinculado à criação do município de Maracanã, que, por sua vez, deu-se em 1653, a partir da missão jesuítica instalada na aldeia dos índios Maracanãs, na época da chegada do padre Antônio Vieira ao Pará. Isso, porque essa missão não ficou reduzida exclusivamente a essa localidade, uma vez que, segundo esses autores, os jesuítas subiram o rio Maracanã e encontraram outra parte de terra também habitada por esses índios, onde hoje está localizado o município de Santarém Novo.

Mas, devido ao seu célere progresso, em 1700, a aldeia Maracanã ganhou o título de freguesia, ficando o povoado que hoje é Santarém Novo subordinado administrativamente à mesma. Entretanto, com a expulsão dos jesuítas, em cumprimento da Lei Pombalina de 6 de junho de 1755, o então governador da Província do Grão-Pará e Maranhão, Francisco Xavier de Mendonça Furtado (irmão de Sebastião José Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal), elevou a freguesia de Maracanã à categoria de Vila e com isso modificou o seu nome para Cintra, dentro de sua política de substituir os nomes indígenas por topônimos portugueses. (CORRÊA e CORRÊA JUNIOR, 2006; IBGE, 2014; PMSN, 2016).

⁵² Prefeitura Municipal de Santarém Novo. In <http://santaremново.pa.gov.br/index.php>

Anos mais tarde, no dia 23 de outubro de 1868, o povoado de onde se originaria Santarém Novo foi elevado à categoria de Freguesia com a Lei Provincial nº 584. E no dia 12 de agosto de 1890, pelo Decreto nº 176, essa localidade foi reconhecida como Vila e, por conseguinte, como ocorria nessa época, foi elevada automaticamente à categoria de Município (PMSN, 2016).

Todavia, a partir de 1900, com o processo de decadência econômica e política de Santarém Novo - em virtude, dentre outros aspectos, da construção da estrada de ferro de Bragança, inaugurada em 1903 -, esse município, que decaíra completamente, foi extinto pelo então Governador do estado, o Dr. Augusto Montenegro, mediante a Lei nº 983, de 26 de outubro de 1906. Mas como não se podia anexar o seu território aos dos municípios vizinhos, sob a ameaça de decadência dos mesmos, o Congresso Legislativo do Estado resolveu criar outra unidade municipal, com parte das terras de Santarém Novo, dando origem ao município de Igarapé-Açu, sendo que a outra parte de seu território ficou anexada ao município de Maracanã, voltando assim esse município à categoria de Vila (CORRÊA e CORRÊA JUNIOR, 2006; IBGE, 2014).

No dia 11 de março de 1955, com a promulgação da Lei nº1127, houve a tentativa de reconduzir Santarém Novo à categoria de Município. Entretanto, o referido instrumento legal foi considerado inconstitucional pelo Supremo Tribunal Federal, naquele mesmo ano (PMSN, 2016).

Contudo, somente no dia 29 de dezembro de 1961, pela Lei nº 2460, no governo de Aurélio do Carmo, Santarém Novo, finalmente, foi reconduzido à categoria de Município desmembrando-se suas terras de Maracanã (PMSN, 2016).

No que tange às suas manifestações culturais, a Festividade de São Benedito – tema do próximo capítulo - é destacada pela sua população como a principal manifestação de caráter

religioso e popular do município, entre a Dança dos Pretinhos⁵³, os Cordões de Pássaros⁵⁴, as Comédias⁵⁵ e os grupos de Carimbó⁵⁶.

3.2. A Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo (PA)

A Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo (PA) é, de acordo com o seu estatuto atual (2012), uma entidade civil de natureza cultural, sem fins lucrativos, fundada em data indeterminada, com atividade desde o Século XIX. Seu principal objetivo é manter a devoção a São Benedito com sua festividade, realizada anualmente de 21 a 31 de dezembro.

Sobre a data exata de seu surgimento, não há nenhum registro histórico formal, embora se estime, conforme assinala Isaac Loureiro, presidente atual da referida Irmandade, que ela possua mais de cem anos, haja vista os relatos de antigos moradores já falecidos. Ou seja, “o pessoal conta os anos através das idades dos mais velhos [...] Um fala que tem 80 e pouco e já existia essa Irmandade; O pai dele conta também que dançou na casa de fulano - o

⁵³ Na dança dos Pretinhos os participantes dançam e cantam músicas cujas letras retratam as dificuldades que os africanos passaram no período da escravidão. É formada normalmente por vinte pares de dançarinos, alguns formados por crianças, incluídas como forma de manter a tradição. Na apresentação, todos pintam os corpos com tina de carvão e óleo de cozinha. A vestimenta dos participantes é da cor vermelha, sendo que os homens usam um bermudão, uma bata, além de uma touca semelhante à do Saci-Perê. As mulheres - representadas também por homens - vestem saia e blusa vermelha. Todos os brincantes carregam um remo e uma bandeira vermelha nas mãos. Há também o casal mais velho que representa o Pai João e a Mãe Maria, chefes e responsáveis pelo comando do grupo. As apresentações ocorrem geralmente no mês de junho, durante a quadra junina.

⁵⁴ Os Cordões de Pássaros - teatros populares caracterizados pela dramatização em torno da morte e ressurreição de algum pássaro - e as Comédias constituem parte significativa da cultura popular de Santarém Novo. No entanto, com o passar dos anos, essas *brincadeiras* se acabaram, perderam-se, e as que ainda são brincadas hoje lutam pra sobreviver.

⁵⁵ A Comédia do “Rei Cariongo” desenvolve-se em torno da disputa, por uma princesa, entre duas nações: A africana, representada pelo Rei Cariongo e por três Príncipes; e a Asiática, representada pelo Embaixador, pelo Porta-bandeira e pelo Duque de Poesia. Ambos os reinos são defendidos com a encenação de uma batalha de espadas envolvendo vinte soldados de cada lado. O diálogo da peça é recitado e cantado, com acompanhamento de tambores. Devido à grande quantidade de componentes, essa *brincadeira* ocorre, eventualmente, em espaços públicos dessa localidade.

⁵⁶ Além do grupo de Carimbó “Os Quentes da Madrugada” - que conduz na atualidade a Festividade de São Benedito e é o conjunto oficial da Irmandade de Carimbó -, existem em Santarém Novo mais dois conjuntos atuantes: o grupo “Herdeiros da Tradição” e o grupo “Trinca Ferro Mirim”. Os grupos “Trinca Ferro”, “Unidos da Tradição” e “Rouxinol do Pará” se encontram, no momento, “desativados”. Porém, sempre que são solicitados se reúnem para tocar.

Carimbó; O avô e o bisavô também [...]. Então, seguindo essa ideia já tem uns cem anos [...]"

57.

Contudo, Isaac Loureiro acredita que desvendar o tempo de existência dessa Irmandade não é tão importante aos que realizam e vivenciam esse ritual, uma vez que, segundo ele:

O fundamental é reconhecer que ela é antiga, que vem dos ancestrais e que ainda tem uma validade no mundo atual. Se isso tem vigência e se tem sentido pras pessoas, vai continuar existindo. [...] E pelo que a gente tem testemunhado e pelo que a gente tem feito, não é uma coisa só por fazer ou algo que você só reproduz. É diferente: Ainda tem sentido real e verdadeiro⁵⁸

Desse modo, a Irmandade é composta, em sua maioria, por pessoas da comunidade de Santarém Novo, que pedem para ser inscritos no seu livro de registro. É a partir desses nomes que são sorteados no momento do *piloro* (sorteio dos *festeiros*) os *festeiros* de cada noite de festa. Não há, portanto, pagamento de taxa ou dízimo, a não ser como punição para aqueles que não fizerem sua festa e não justificarem com antecedência.

Atualmente, 185 pessoas integram a Irmandade. Chamam-se entre si de “irmãos” ou “irmãs” na devoção do santo e, são, em sua maioria, pessoas de condições sociais diferenciadas, embora “os mais devotos sejam os menos abastados financeiramente, que fazem grandes sacrifícios para realizarem suas festas”⁵⁹.

Em 2013 e 2014, quando acompanhei essa festividade, percebi o quão forte é essa devoção e o árduo empenho da comunidade para realizar o evento, pois, com a desistência de alguns *festeiros* por motivo de doença, falecimento de parentes ou por falta de dinheiro para a efetivação da festa, outros integrantes da Irmandade os substituíram e a própria Diretoria

⁵⁷ Entrevista realizada com Isaac Loureiro, no dia 22 de novembro de 2014, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

⁵⁸ Entrevista realizada com Isaac Loureiro, no dia 25 de janeiro de 2015, na minha residência, em Belém (PA).

⁵⁹ Entrevista realizada com Isaac Loureiro, no dia 25 de janeiro de 2015, na minha residência, em Belém (PA).

patrocinou a festa. Ou seja, mesmo em condições adversas e intempestivas, tudo fora administrado e resolvido satisfatoriamente para que a festa acontecesse.

3.2.1. Seu Estatuto

As irmandades eram instituições regidas por um estatuto ou compromisso, que deveria ser aprovado em instâncias civil e religiosa, obedecendo às prerrogativas do regime de Padroado vigente no Brasil. “Mas antes da confirmação do Presidente da província, os compromissos deveriam ser analisados e confirmados pelo bispo diocesano.” (HENRIQUE, 2009, p. 34). Nesse documento estavam prescritos os objetivos da irmandade, o seu funcionamento, os deveres de seus membros, os direitos adquiridos ao se tornarem membros dessas associações, bem como, com alguma variação, a referida documentação compunha-se também geralmente de uma brochura específica para as atas das reuniões ordinárias e extraordinárias, do livro de assento das entradas de irmãos, de um livro para o balanço das eleições e outro para inventário dos bens e, finalmente, de um livro contábil de receita e despesa.

No entanto, as pesquisas sobre irmandades no Brasil, com raras exceções, enfrentaram dificuldades dadas à quantidade elevada de Irmandades e certa escassez de fontes documentais. É o caso da Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo que, segundo relatos orais, teve sua documentação provavelmente perdida, escondida ou levada pelos religiosos que a fundaram.

Sendo assim, o seu primeiro estatuto social passou a vigorar somente a partir do dia 21 de janeiro de 2004, no qual consta em seu artigo 1º, que, a partir dessa data, ficaria criada oficialmente a Irmandade de Carimbó São Benedito, uma entidade sem finalidade econômica, fundada em data indeterminada, com atividade cultural a mais de cem anos.

Anos mais tarde, no dia 10 de agosto de 2012, de acordo com a vontade da maioria dos associados em Assembleia Geral, esse estatuto sofreu algumas alterações na sua ampliação, na sua redação, mas, principalmente, segundo Isaac Loureiro, na melhor clareza de algumas informações. Segundo ele: “Algumas obrigações dos associados precisavam ser esclarecidas, para evitar determinadas confusões”⁶⁰.

3.2.2. Disputas entre a Irmandade e a Igreja

Convém ressaltar que, em decorrência do fim da escravidão, do advento da República e do conseqüente término do período do padroado⁶¹, a Igreja tornou-se conservadora, pois passou a respeitar os princípios doutrinários ditados por Roma (VALENTE, 2011). E, radicalmente, apesar da autonomia das irmandades, “a Igreja se voltou contra elas e contra toda e qualquer manifestação do catolicismo popular que não se encaixasse na sua noção de ‘espírito religioso’”. (HENRIQUE, 2009, p. 47).

Assim, para além das questões de organização interna da Igreja, a Romanização⁶² passava também pela disciplina do laicato assim como de suas manifestações de fé. Ou seja, “essa reforma implicava, entre outras coisas, maior aproximação da Igreja do Brasil de Roma

⁶⁰ Entrevista realizada com Isaac Loureiro, no dia 25 de janeiro de 2015, na minha residência, em Belém (PA).

⁶¹ Segundo Casali (1995, p. 37), o elemento essencial na elaboração do modelo de Igreja no Brasil foi o amplo sistema de concessões feito à Coroa pelo Papado, ele cita Bruneau (1974) e sua definição: “[...] padroado é a outorga, pela Igreja de Roma, de um certo grau de controle sobre a Igreja local ou nacional, a um administrador civil, em apreço de seu zelo, dedicação e esforço para difundir a religião e como estímulos para futuras ‘boas obras’. De certo modo o espírito do Padroado pode ser assim resumido; aquilo que é construído pelo administrador pode ser controlado por ele. O sistema de Padroado no Brasil foi constituído por uma série de Bulas Papais editadas por quatro Papas entre os anos de 1455 e 1515”

⁶² Para Bastide (1951, p. 334-355), o conceito de “romanização” (embora use a expressão “igreja romanizada”) consiste em: 1) a afirmação de uma autoridade de uma Igreja institucional e hierárquica (episcopal), estendendo-se sobre todas as variações populares do catolicismo folk; 2) o levante reformista, em meados do século XIX, por parte dos bispos, para controlar a doutrina, a fé, as instituições e a educação do clero e do laicato; 3) a dependência cada vez maior, por parte da Igreja brasileira, de padres estrangeiros (europeus) principalmente ordens e das congregações missionárias, para realizar “a transição do catolicismo tradicional e colonial ao catolicismo universalista, com absoluta rigidez doutrinária e moral”; 4) a busca destes objetivos, independentemente ou mesmo contra os interesses políticos locais. A essas dimensões do processo de “romanização”, importa acrescentar um quinto item: 5) a integração sistemática da Igreja brasileira, no plano quer institucional quer ideológico, nas estruturas altamente centralizadas da Igreja Católica Romana, dirigida de Roma.

e, conseqüentemente, uma espécie de europeização do catolicismo brasileiro”. (MAUÉS, 1999, p. 121).

No Pará, o período da Reforma correspondeu aos bispados de Dom José Afonso de Moraes Torres (1844-1859) e Dom Antônio de Macedo Costa (1861-1890), que, em suas visitas pastorais aos interiores desse estado, procuraram disciplinar os fiéis e suas manifestações populares (PANTOJA, 2012). Conta-nos ainda esse referido autor que D. Afonso, por exemplo, nas suas visitas pastorais pelo Rio Acará, elogiou o hábito de cantar e rezar de escravos negros e criticou os patrões fazendeiros por imporem apenas o trabalho, sem lembrarem que os escravos eram “[...] cristãos e como tais obrigados à oração” (SANTOS, 1992 *apud* PANTOJA, 2012, p. 101). Ressalva-se que, de acordo com Santos (1992 *apud* PANTOJA, 2012, p. 101), não há registro sobre o pronunciamento do bispo em relação ao “problema da escravidão do negro”, mas somente ao seu processo de cristianização como uma maneira de evitar que o mesmo continuasse a praticar sua religião e certos aspectos do seu folclore, como as danças do Carimbó e Lundu, visto que os mesmos eram considerados, pela Igreja, como manifestações pagãs e supersticiosas, altamente nocivas à fé católica.

Nesse sentido, quanto ao campesinato brasileiro⁶³, Queiroz (1973) esclarece que grande parte dos elementos religiosos no Brasil advém do campônio português, em virtude do processo de emigração. Por isso, como atesta Valente (2012), esse catolicismo popular transplantado para o Brasil seja originário da Igreja lusitana, embora, paulatinamente, ele tenha sofrido influência indígena e africana. Por conseguinte, esse catolicismo era “uma cristandade formada por pretos, mulatos, mestiços, em grande maioria, que exprimiam a religião católica de maneira própria, irreduzível ao modelo europeu-ocidental”, conforme assevera Hoornaert (1983, p. 248).

⁶³ “[...] um conjunto de práticas e valores que remetem a uma ordem moral que tem como valores nucleantes a família, o trabalho e a terra. Trata-se de um modo de vida tradicional, constituído a partir de relações pessoais e imediatas, estruturadas em torno da família e de vínculos de solidariedade, informados pela linguagem de parentesco, tendo como unidade social básica a comunidade.” (MARQUES, 2004, p. 145).

Nesse processo de reestruturação, a Igreja promoveu - no fim do século XIX e princípio do século XX - ações para a “reconquista espiritual da Amazônia” (MATA, 2001), como a criação de associações religiosas diretamente subordinadas ao bispo e, a partir de 1906, ao Arcebispo Metropolitano de Belém. Além disso, foi retomada a atividade missionária com a chegada de grande contingente de religiosos para a Amazônia, estimulando outras devoções entre os leigos.

Por sua vez, como procedimento estratégico da Igreja, essas congregações de clérigos trouxeram também seus santos e, com isso, novas associações e Irmandades nas paróquias foram criadas sob o controle do vigário (LOPES, 2012). Fato que, de acordo com Mata (1992 *apud* LOPES, 2012, p. 3), implicou uma “rápida assimilação” por parte dos católicos, caracterizando assim o “enraizamento” do processo de romanização na área amazônica. Ou, como defende Oliveira (1976), ocorreu o chamado “catolicismo privatizado”. Em suma, segundo Lopes (2012), o que parecia uma devota obediência transformou-se em resistência dos leigos diante da tentativa de controle religioso do clero, haja vista o processo de transformações e resistências nessas regiões ter se caracterizado primordialmente pelo conflito manifestado nas contestações entre lideranças da Igreja católica oficial e as lideranças leigas, de modo particular com os membros das Irmandades.

Dedival Brandão da Silva (1997), por exemplo, ao tentar identificar alguns elementos informativos acerca das condições históricas que permitiram o aparecimento da Irmandade do Glorioso São Benedito em Bragança, informa que:

Realmente, parece quase impossível a compreensão do papel e da dimensão simbólico-política das Irmandades criadas na Amazônia do século XVIII e em especial as criadas na antiga vila de Bragança, sem considerar dois momentos históricos bastante distintos, porém, diretamente relacionados: 1) O fato de que as Irmandades resultaram da política do Padroado e do antigo sistema colonial, através dos quais se tornaram verdadeiros instrumentos de manipulação nas mãos do Estado, que visava tão-somente a assegurar os seus domínios coloniais; 2) o fato de que, findo o Padroado, a Igreja, uma vez liberta da tutela do estado, inicia seu projeto político, objetivando reconquistar os espaços perdidos, em defesa dos seus próprios interesses, o

que levará a uma tensão permanente com os centros de devoção populares, que tinham nas Irmandades leigas os principais baluartes (SILVA, 1997, p.25).

Em Santarém Novo, segundo Loureiro (2005), esse conflito se aprofunda na década de 1970, com a chegada de missionários italianos da ordem dos Capuchinhos, que começam uma campanha contra o culto realizado pela Irmandade de Carimbó de São Benedito. O clero exige o fim das festas e da presença do Carimbó na Festividade, alegando que eram “coisas do demônio”. A Irmandade resiste e é marginalizada. Com isso, a comunidade divide-se entre aqueles que apoiam o padre e aqueles que apoiam a Irmandade, e, por isso, muitos *irmãos* se afastam temendo serem excomungados da Igreja.

Figura 22 – Capela de São Sebastião



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Até o início da década de 1980, a Irmandade era vinculada à Paróquia local de São Sebastião (Figura 22, p. 118), porque, na sede, não havia Igreja em homenagem a São Benedito. No entanto, aproximadamente na metade dessa década esses padres resolveram que a Paróquia deveria se desvincular da Festividade, pois consideravam inadequadas, ao universo

religioso, as muitas práticas populares desse evento, principalmente o *levantamento do mastro* e as festas de Carimbó, nas quais se dançava e consumiam-se bebidas alcoólicas (LOUREIRO, 2005).

Assim, esses padres impedem a Irmandade de fincar o *mastro* em frente à Capela de São Sebastião, onde, todas as noites do período da festa, a *ladainha* era tradicionalmente rezada. Proibiram também a reza na igreja, e recusaram-se, inclusive, a celebrar a missa em honra do santo. Essas ações, por conseguinte, geraram rupturas entre a Irmandade e a Igreja, época em que os representantes da Irmandade quase foram execrados (LOUREIRO, 2005).

Com essas proibições, a Irmandade decidiu então construir um barracão permanente em local mais afastado para que o mastro pudesse ser levantado e as festas de Carimbó se realizassem. Já as *novenas* passaram a ocorrer nas casas dos próprios *festeiros*. Loureiro (2005) comenta que somente no início da década de 1990, quando esses padres deixaram Santarém Novo e foram substituídos por padres diocesanos, todos paraenses, foi que os impasses serenaram.

Com a chegada deles, a relação da Irmandade com a Igreja passa a ser menos conflituosa. As *ladainhas* voltam a ser rezadas na Capela de São Sebastião, mas o mastro continua a ser levantado em frente do barracão da Irmandade. A essência religiosa da festividade permanece, com a devoção popular a São Benedito, sendo que para parte do povo, a festa é feita para o santo, para agradecer uma graça, para pagar uma promessa, por isso são membros da Irmandade. Mas para muitos, o caráter cultural passa a ser mais enfatizado, devido à beleza do Carimbó e de suas danças tradicionais. (LOUREIRO, 2014, p. 13)

Todavia, a relação dessa Irmandade com a Igreja continua sendo nos dias de hoje ainda conflituosa. Pois, Gomes (2013), ao tratar dessas questões em sua pesquisa sobre essa Festividade, detectou, por exemplo, em entrevistas realizadas com o padre local que coordenava na época a paróquia de Nossa Senhora da Conceição, padroeira do município de Santarém Novo, que para a Igreja, a Irmandade de Carimbó de São Benedito continuava desvirtuando a religiosidade que caracterizava essas associações, principalmente por

continuar havendo na sua festividade, o Carimbó. E, do mesmo modo, verifiquei, em trabalho de campo, que nos dias atuais, apesar de o pároco não recusar a devoção dos integrantes da Irmandade a São Benedito e permitir que as rezas ocorram na Capela de São Sebastião, a relação dos membros da Irmandade com a Igreja continua ainda sendo em boa parte divergente.

Desse modo, essas distinções feitas por esses padres nos ajudam a perceber, segundo Gomes (2013), que a Festividade de Carimbó de São Benedito, por não estar vinculada diretamente à igreja, caracteriza-se como uma manifestação do catolicismo popular amazônico, definido por Maués (1995, p. 17) como “aquele conjunto de crenças e práticas socialmente reconhecidas como católicas, de que partilham, sobretudo, os não especialistas em sagrado, quer pertençam às classes subalternas ou às classes dominantes”.

Assim sendo, inversamente a uma tendência que se pode observar nas atitudes dos sacerdotes e de seus auxiliares mais próximos no trabalho dessa paróquia, a devoção do santo, que se expressa de maneira mais enfática no momento da festividade, não pode se limitar aos atos rituais “sagrados”:

O “sagrado” e o “profano”, se bem que separados na mentalidade popular, não estão em oposição, durante a festa religiosa, mas são complementares, embora entre eles possa haver uma hierarquia que valorize o primeiro. Não obstante, elementos que seriam vistos como profanos guardam também alguma coisa de “sagrado” no momento em que se integram no contexto da festa de santo. (MAUÉS, 2011, p. 8)

Nessa perspectiva, o catolicismo popular é, para esse autor, fundamentalmente lúdico, pois a expressão ritual da festa religiosa se alia ao espírito festivo não religioso, materializado em atividades externas a esse ritual, como danças, consumo e venda de alimentos e de bebidas alcoólicas, etc. Daí, a presença e a importância das festividades de santo no interior do estado do Pará como componente das culturas locais.

3.2.3. Por que louvar a São Benedito?

Ao buscar compreender quais as principais causas que induzem os membros da Irmandade a louvar São Benedito, constatei que uma delas seria em decorrência da origem negra dos fundadores dessa Irmandade, pois estes teriam escolhido esse santo como orago principalmente por ele ser também negro. E averigui ainda que outra motivação estaria relacionada, segundo alguns *irmãos*, aos constantes milagres de São Benedito, testemunhados por alguns moradores dessa localidade, reforçando assim a grande fé nesse santo.

No que tange à origem negra dos fundadores dessa Irmandade, Corrêa e Corrêa Junior (2006) nos contam que a primeira família portuguesa que chegou ao município de Santarém Novo foi a do Senhor Joaquim Roberto Pimentel, por volta de 1830 a 1850, a qual deu origem à família Pimentel. E, por volta de 1850 a 1870, chegou a esta localidade o senhor Marcolino José Corrêa, de origem negra, acompanhado de sua esposa, Maria Joana, de origem portuguesa, que vindos provavelmente via rio Maracanã, das proximidades de Curuçá ou de Bragança, deram origem à família Corrêa.

Nesse contexto, segundo relatos dados por moradores locais a esses autores, o Sr. Joaquim Pimentel foi quem provavelmente trouxe a esse município os primeiros negros escravos, fazendo-se surgir, por conta disso, e por intermédio destes, algumas manifestações de origem africana nessa localidade, como a Dança dos Pretinhos e o Carimbó. E ainda a Irmandade de São Benedito, que tendo como orago esse Santo negro - patrono de muitas freguesias, cujas irmandades se multiplicam por todo o estado do Pará -, era considerada, segundo Salles (2004), entre as devoções populares que o negro assimilou do catolicismo, sem dúvida, a mais disseminada.

Esses dados também são ratificados por Loureiro (2005), quando ao tratar sobre os cultos e ritmos africanos trazidos pelos escravos, informa que:

O culto devocional e popular a São Benedito, um dos poucos santos negros católicos, é utilizado então pela Igreja como instrumento para a conversão e catequização dos negros à fé católica, sendo criadas para isso as Irmandades de escravos, de caráter religioso, que passaram a organizar esse culto. Por outro lado, os negros viam nas Irmandades um espaço de auto-afirmação e resistência cultural diante dos brancos. (LOUREIRO, 2005, p. 5).

Fato interessante é que ainda hoje essas duas famílias continuam existindo numerosamente nessa localidade e fazendo parte de forma significativa da Irmandade de São Benedito, conforme demonstrado na relação dos *festeiros* dos anos de 2013 (Quadro 4, p. 182) e 2014 (Quadro 5, p.183), a exemplo, a família Corrêa.

A respeito da relação dos integrantes da Irmandade com São Benedito, percebi que os devotos têm de modo geral grande fé nesse Santo, consideram-no um amigo ou um parente bem próximo, estreitando com ele uma relação quase familiar.

Essa proximidade dos devotos com o santo é, segundo Heraldo Maués (1995), muito peculiar no cotidiano das Irmandades no interior do estado do Pará. Pois, “Apesar do temor que se tem pelos poderes de São Benedito, o santo é sempre tratado com certa jocosidade e familiaridade que não exclui, porém, o respeito.” (MAUÉS, 1995, p. 171). Tal como pode ser constatado nas palavras de Dona Maria, quando ao expor a sua fé nesse Santo, diz: “No meu santinho, eu posso contar sempre, pois quando tenho alguma dificuldade ele me atende. Não sei explicar, acho que ele me ama mesmo, sabe? Ele é meu amigo!”⁶⁴. E do mesmo modo, quando Dona Ana explana:

Ele é meu confidente, meu parente, é como se fosse da minha família. Quando estou com alguma dificuldade converso com ele de pertinho e ele me ouve, me atende. [...] A imagem dele fica bem pertinho de mim, no lado da minha cama. E, às vezes, sei lá, olho pra imagem dele e ele já sabe o meu pedido. Tenho muita fé nele. Ele é muito milagreiro, tem força, é poderoso, né?⁶⁵.

⁶⁴ Entrevista realizada, no dia 29 de dezembro de 2013, com Dona Maria, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

⁶⁵ Entrevista realizada, no dia 29 de dezembro de 2013, com Dona Ana, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

Portanto, o santo é tratado como uma pessoa “viva”, e esse “relacionamento entre o ‘santo’ e o fiel é direto. O fiel não recorre a algum mediador para ‘falar’ com o ‘santo’, vai diretamente a ele pedir, expor seus problemas, agradecer ou somente adorá-lo.” (VALENTE, 2011, p. 211).

3.2.4. A Diretoria e suas funções

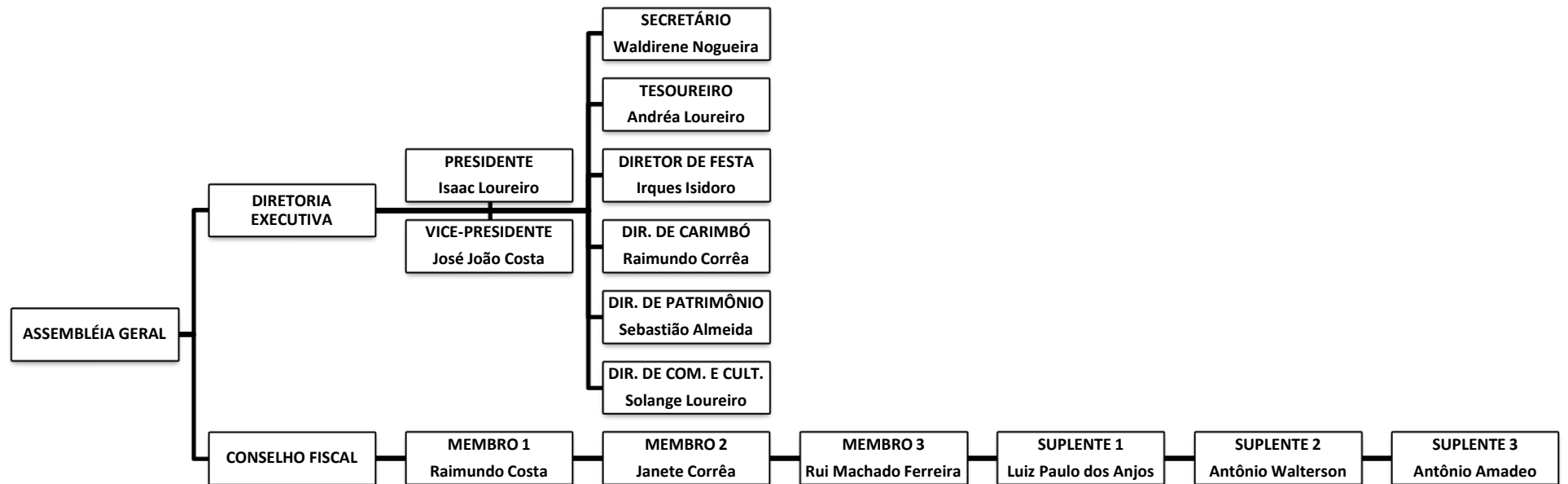
De acordo com o seu estatuto atual, a Irmandade de Carimbó de São Benedito é administrada pelos seguintes órgãos: A Assembleia Geral, constituída pelos associados; a Diretoria Executiva, formada na atualidade por oito integrantes; e o Conselho Fiscal, composto por três membros efetivos e mesmo número de suplentes eleitos em Assembleia Geral junto com a Diretoria Executiva, com igual mandato. (Figura 23, p. 124)

Nessa configuração, são considerados associados os irmãos maiores de 18 anos, independente de sexo, sem impedimentos legais para aceitarem as normas estatutárias da Irmandade. Os menores de 18 anos só poderão ser *festeiros promesseiros*, casos seus pais ou responsáveis sejam associados da Irmandade.

Esses associados podem ser classificados, conforme o estatuto da Irmandade, como Sócios fundadores e Sócios efetivos. Os fundadores são todos os inscritos na Irmandade antes de sua organização formal e os efetivos são os que se inscreveram a partir dessa estruturação.

A inscrição de novos associados ocorrerá por solicitação dos interessados junto à Diretoria Executiva, os quais deverão manifestar plena concordância com as normas do estatuto da Irmandade. Sendo assim, somente os Sócios fundadores e os efetivos terão o direito de fazer parte do *Piloro* (o sorteio do festeiro), poderão votar e ser votados para cargos de direção da entidade. Caso o *festeiro* não realize a festa para a qual foi sorteado, o associado deverá pagar “jóia” estipulada pela Diretoria Executiva, exceto quando o motivo for o falecimento de parentes até o 2º grau.

Figura 23 – Organograma da Irmandade de Carimbó de São Benedito com os seus respectivos representantes da gestão 2012 a 2014



FONTE: Estatuto da Irmandade de Carimbó de São Benedito (2012)/Adaptação do autor

A Assembleia Geral é o órgão deliberativo máximo e soberano da Irmandade. Ela ordinariamente se encontra no primeiro trimestre de cada ano, e todo dia 31 de dezembro para a realização do *Piloro*. Sempre que for preciso, o Presidente da Irmandade e os associados poderão convocá-la. No caso dos associados, será necessário que, no mínimo, 20% dos membros estejam interessados.

A Diretoria Executiva é organizada da seguinte forma: Presidente, Vice-presidente, Secretário, Tesoureiro, Diretor Geral das Festas, Diretor de Carimbó, Diretor de Patrimônio e Diretor de Comunicação e Cultura devidamente eleitos pela Assembleia Geral para mandato de 03 (três) anos, podendo haver uma reeleição sucessiva por igual período, mas sem limite para reeleições não sucessivas.

O Presidente é o representante legal da Irmandade diante de qualquer outra instância ou instituição. Ele tem como obrigações: cumprir e fazer cumprir o estatuto; convocar e presidir a Assembleia Geral e as reuniões da Diretoria; apresentar relatórios das atividades da Irmandade à Assembleia Geral; assinar juntamente com o tesoureiro as movimentações financeiras de toda ordem; assinar juntamente com o secretário as correspondências e atas da Irmandade; administrar os bens da Irmandade em comum acordo com os demais dirigentes; representar a Irmandade, ativa e passivamente, em juízo ou fora dele e em geral, nas suas relações com terceiros; visar e rubricar todos os livros e documentos da Irmandade, inclusive os de escrituração contábil; e, por fim, dirigir e supervisionar todas as atividades da associação, podendo, para tanto, admitir e dispensar empregados, regidos pela Consolidação das Leis do Trabalho, bem como contratar a locação de serviços de trabalhadores eventuais e sem vínculo empregatício, quando for o caso.

O Vice-Presidente poderá suprir o Presidente em seus impedimentos. Em caso de substituição definitiva do titular, o Vice será efetivado até o término do mandato para o qual foi eleito, sendo responsável pela convocação da eleição.

Compete ao Secretário secretariar as assembleias e reuniões, cuidando da lavratura das atas das mesmas; assinar juntamente com o Presidente as correspondências e atas da entidade; organizar os registros dos associados e todos os documentos da Irmandade; realizar todos os trabalhos afeitos a secretaria e nomear auxiliar, se necessários, em conjunto com a Diretoria; e zelar pelo exato cumprimento das resoluções da Diretoria, assumindo, inclusive, a presidência no caso de duplo impedimento do Presidente e do Vice.

Dentre as tantas obrigações do Tesoureiro, constam arrecadar e contabilizar a receita geral da Irmandade, auxílios e donativos em dinheiro ou em espécie, mantendo em dia a escrituração, toda comprovada; custear as despesas autorizadas pela diretoria; organizar e dar funcionalidade à tesouraria, registrando toda a movimentação financeira no livro contábil; apresentar relatórios de receita e despesas, sempre que forem solicitados pela Diretoria Executiva ou pelos associados; apresentar relatório financeiro anual para ser submetido à Assembleia Geral; conservar sob sua guarda e responsabilidade, o numerário e documentos relativos à tesouraria, inclusive contas bancárias, recolhendo os saldos sempre que disponíveis em estabelecimentos de créditos, com anuência da Diretoria; assinar conjuntamente com o presidente da Diretoria Executiva documentos para movimentação financeira em bancos e outras organizações similares; facilitar e dar toda informação necessária ao Conselho Fiscal; além de propor à Diretoria, se necessário, a criação do cargo de Procurador.

O Diretor Geral das Festas administra as festas em conjunto com os *festeiros* e suas famílias, fiscalizando permanentemente o salão de dança, não permitindo a quebra da tradição do vestuário tradicional entre damas e cavalheiros, zelando pela ordem e respeito durante a festividade. Com esses propósitos, ele orienta os *festeiros* e suas famílias na manutenção de todos os aspectos da tradição das festas da Irmandade, inclusive na realização das *Alvoradas*, *Ladainhas*, comidas e bebidas *tradicionais*.

O Diretor de Carimbó organiza em parceria com a Diretoria o conjunto musical que fará a cantoria nas festas e nos outros momentos da festividade, como nas *alvoradas*, *ladainhas*, *levantamento* e *derrubação do mastro* e na *varrição*. Também é sua função ter sob sua responsabilidade os instrumentos musicais, mantendo-os em boa condição de uso, e incentivar crianças, jovens e adultos a participarem do conjunto musical. Essas ações, segundo Isaac Loureiro, servirão para facilitar o aprendizado das *cantorias*, *batuques* e confecção dos instrumentos pelas novas gerações, estimulando, por conseguinte, a criação de novos grupos de Carimbó.

Administrar os bens materiais e imateriais da Irmandade, bem como zelar por eles cabem ao Diretor de Patrimônio. Para isso, ele cria, em conjunto com a Diretoria Executiva, equipes auxiliares de serviços para limpeza, reforma e construção, e outras necessidades da sede social e de outras propriedades da Irmandade e estabelece normas de uso da sede social (barracão) pelos *festeiros* e por terceiros, fiscalizando permanentemente as ações realizadas nesse espaço.

Ao Diretor de Comunicação e Cultura compete trabalhar junto aos associados e à comunidade em geral pelo reconhecimento da importância da tradição do Carimbó de São Benedito e suas peculiaridades, colaborando para sua preservação, fortalecimento e difusão; elaborar e distribuir materiais de divulgação da entidade e das suas ações; colaborar com os *festeiros* na divulgação de suas festas e na orientação sobre os aspectos tradicionais que devem ser observados; operacionalizar e supervisionar as iniciativas da Irmandade na esfera da comunicação social, tais como: programas de rádio e TV, organização de emissora convencional ou comunitária, TV a cabo, jornais, revistas, página na internet, etc.; organizar e participar de eventos e iniciativas que promovam o reconhecimento e fortalecimento da cultura do Carimbó em âmbito local, nacional ou internacional, com a anuência da Diretoria Executiva; e promover a Irmandade e suas ações junto aos meios de comunicação e às

instituições culturais e educacionais de caráter público ou privado, em comum acordo com a Diretoria Executiva.

O Conselho Fiscal da Irmandade congrega-se ordinariamente, pelo menos, uma vez a cada trimestre, e extraordinariamente quantas vezes forem necessárias. Assim, seus membros podem examinar a gestão financeira da Irmandade, emitir parecer sobre as contas, examinar a qualquer tempo a tesouraria e encaminhar relatórios a Assembleia Geral; além de conferir o saldo mensal e rendimento em caixa, e apurar as denúncias dos associados.

3.2.5. Seus patrimônios e recursos

O patrimônio e os fundos da Irmandade são constituídos, segundo o seu estatuto, por donativos de qualquer natureza a ela cedidos, de bens móveis e imóveis, de prestações de serviços, de aplicação de receitas e outras fontes, de rendas de compra e venda, de promoções e eventos diversos, de contribuição dos associados, bem como de convênios, apoios, financiamentos e subvenções recebidos de órgãos governamentais e não governamentais, desde que não incompatíveis com o livre desenvolvimento das atividades da Irmandade.

Nesse contexto, o seu mais importante patrimônio material, na atualidade, é o seu barracão (constituído por três espaços) onde são realizadas as festas de Carimbó e o terreno onde ele está erguido. Segundo Loureiro (2005), nos anos de 1980, diante dos conflitos com a Igreja, a qual já não aceitava que o mastro em homenagem a São Benedito fosse levantado em frente à Capela de São Sebastião, onde eram rezadas as *ladainhas*, a Irmandade construiu em local próprio um barracão comunitário, para a realização das festas de Carimbó. Contudo, em decorrência do grande número de participantes que lotavam esse espaço durante as festas de Carimbó, fez-se necessária a construção de outro barracão maior. Assim, construiu-se um novo barracão ao lado do primeiro (Figura 24, p. 129), contendo nele além de um grande salão para dançar, um pequeno palco onde os grupos de Carimbó, durante as festas, se

apresentam. Com esse novo barracão erguido, o primeiro barracão, segundo informantes, servia como local de vendas de comidas e bebidas e também como cozinha dos *festeiros* nas noites de festa.

Figura 24 – Segundo espaço do barracão



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Passados alguns anos, a Irmandade percebendo que os dois espaços (barracões) já não suportavam a grande quantidade de convidados que participavam dessas festas, resolveu então construir o terceiro espaço ou terceiro barracão (Figura 25, p. 130) ao lado do segundo, contendo nele a cozinha do festeiro, um bar, e três pequenos boxes, onde atualmente são usados nos dias de festa para vendas de comidas, como tacacá, arroz com caranguejo, coxinhas, lasanha, entre outras iguarias.

De modo geral, esse barracão é utilizado atualmente mais no período da Festividade de São Benedito, porém, caso haja interesse de alguns moradores dessa localidade ou de

membros da Irmandade, esse espaço pode ser cedido gratuitamente ou mediante pagamento de uma taxa simbólica.

Figura 25 – Terceiro espaço do barracão



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Os instrumentos de percussão utilizados na festividade pelos grupos de Carimbó também fazem parte dos bens materiais da Irmandade. Entretanto, quando perguntei para Seu Sebastião Teixeira, o Mestre Sabá, Diretor de Patrimônio da Irmandade, sobre os recursos financeiros da Irmandade, ele informou inicialmente que a maior fonte dessa entidade era a renda do bar, o qual funciona durante as festas no barracão, além do arrecadamento de fundos provenientes de algumas promoções realizadas durante o ano. Todavia, segundo ele: “o maior patrimônio de nossa Irmandade não é nenhum bem material, mas sim as nossas tradições que mantemos e preservamos, como o nosso Carimbó e essa festividade pro nosso santo, São Benedito”.⁶⁶

⁶⁶ Entrevista realizada com Mestre Sabá, Diretor de Patrimônio dessa Irmandade, no dia 20 de novembro de 2014, no seu ateliê, em Santarém Novo (PA).

3.2.6. Outras Ações Culturais: “O Festival de Carimbó de Santarém Novo” e “A Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”

Além de coordenar a Festividade, assunto que será detalhadamente abordado no próximo capítulo, a Irmandade de Carimbó de São Benedito tem realizado o *Festival de Carimbó de Santarém Novo – FEST’RIMBÓ*. Esse Festival foi criado em 2002 pela Irmandade de São Benedito em parceria com a Prefeitura Municipal dessa localidade, para valorizar e reconhecer a manifestação Carimbó nessa região. Em sua programação, segundo Isaac Loureiro, ocorrem encontros entre músicos, rodas de conversas, oficinas de cultura popular, arrastões, apresentações de grupos infantis, exposições e o Concurso de Carimbó denominado “Troféu Mestre Celé”⁶⁷.

Nesse concurso, para que houvesse padrões e critérios de formação instrumental e de arranjos musicais dos conjuntos, criaram-se duas categorias de apresentação: a) O Carimbó de “raiz”, considerado o mais *tradicional*, configurado instrumentalmente por instrumentos chamados artesanais como a maraca, o reque-reque, o banjo e a flauta de bambu ou pvc; e b) O Carimbó “estilizado”, constituído por instrumentos eletrônicos.

Outra ação fundamental desse Festival foi verificada na organização e difusão da Campanha para registrar o Carimbó como *Patrimônio cultural imaterial do Brasil*, que iniciou no final de 2005, quando a coordenação do IV Festival de Carimbó de Santarém Novo solicitou à atual Superintendência do IPHAN no Pará (IPHAN – PA/AP) técnicos para exporem o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI e elucidarem o processo do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC.

⁶⁷ Celestino da Silva Corrêa, o Mestre Celé, falecido em 2007, foi um grande compositor, tocador, cantor e artesão de instrumentos de percussão em Santarém Novo. Foi ele o responsável pela criação e introdução do instrumento *Rufô* no Carimbó de Santarém Novo.

Com os procedimentos esclarecidos, em 2006, criou-se oficialmente, nessa localidade, a “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro” – movimento da sociedade civil -, em prol do registro do Carimbó, que, conforme informações ilustradas no Dossiê do Carimbó⁶⁸ (2015), realizou as seguintes ações: 1) Desde então, foram organizados vários encontros em várias localidades do estado do Pará, objetivando divulgar e esclarecer a proposta da Campanha, e, com isso, conseguir o maior número de pessoas, de grupos e instituições possíveis, para respaldar o início do Inventário; 2) Em 2008, as associações culturais Irmandade de Carimbó de São Benedito (Santarém Novo), Raízes da Terra, Japiim e Uirapurú (de Marapanim) formalizaram o pedido de registro do Carimbó junto à Superintendência do IPHAN no Pará; 3) Em 2009, após a aprovação dessa solicitação, foi iniciado o levantamento preliminar do Carimbó no estado do Pará, culminando, em 2010, com 32 municípios e 107 localidades espalhadas entre as mesorregiões Nordeste, Metropolitana de Belém e Marajó, áreas de incidência histórica dessa manifestação cultural; 4) E posteriormente ao levantamento preliminar, foi realizada entre 2011 e 2013 a etapa do Inventário da identificação do bem cultural. (DOSSIÊ DO CARIMBÓ, 2015, p. 29)

Após isso, em 11 de setembro de 2014, o Carimbó foi oficialmente reconhecido como *Patrimônio cultural imaterial do Brasil*, pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, formado por representantes da União e da sociedade civil.

⁶⁸ “Este dossiê procurou condensar os diversos contextos específicos da forma de expressão Carimbó, entre eles, a musicalidade, a ludicidade, a religiosidade, as práticas socioculturais, os espaços referenciais, além de outros saberes relacionados a outros bens culturais associados”. (DOSSIÊ DO CARIMBÓ, 2015, p. 29)

CAPÍTULO 4

A PRESENÇA NEGRA NA PERFORMANCE MUSICAL DO CARIMBÓ DO SANTO PRETO

O termo performance tornou-se, segundo Carlson (2010), muito popular nos últimos anos, numa grande cadeia de atividades, nas artes, na literatura e nas ciências sociais. E do mesmo modo, aumentou também de forma acentuada um corpo complexo de escritos sobre seu significado. Assim, “para os interessados em estudar performance, este corpo de análise pode, a princípio, parecer mais um obstáculo do que um auxílio” (CARLSON, 2010, p. 11), uma vez que o conceito de performance sempre esteve e está em constante movimento. “Vem daí a dificuldade de se traçar uma definição conceitual para o termo, problema que se estende ainda à tarefa de delimitar uma historiografia sobre a formação do gênero” (MACIEL, 2007, p. 1).

Performance é, portanto, “um conceito essencialmente contestado” (STRINE, LONG e HOPKINS, 1990), possibilitando tanto na teoria quanto na prática uma complexa gama de discussões.

Tanto tem sido escrito por especialistas, a partir dessa enorme variedade de disciplinas, e tão complexa é a rede de vocabulário crítico e especializado, que tem sido desenvolvido, no curso desta análise, que um neófito à procura de um caminho para discussão pode se sentir confuso e perdido. (CARLSON, 2010, p. 11).

Ciente então de que as acepções de performance são tão numerosas, variadas, e daí seu mapeamento completo ser quase impossível, é que pontuei a seguir certas possibilidades com o intuito de proporcionar ao objeto principal deste capítulo, mesmo que brevemente, algumas proposições.

Do ponto de vista etimológico, Turner (1982) elucida ser esse termo derivado do francês antigo *parfournir* -“completar” ou “realizar inteiramente”-, referindo-se, justamente, ao momento da expressão. Falbo (2009) remete etimologicamente a palavra performance “a uma ação por meio da qual se atribui uma forma a alguma coisa ou se revela a forma de algo (do latim, *formare*: formar, dar forma a).” (FALBO, 2009, p. 25). Maciel, (2007), no entanto, informa estar acontecendo na atualidade uma evolução histórica em relação à definição de performance nos dicionários:

O termo que deriva do francês antigo *parfournir*, [...] em sua acepção na cultura inglesa e norte-americana, associa-se mais à ideia de desempenho aplicada a toda e qualquer ação. E, atualmente, é também definida como um “*espetáculo no qual o artista age e fala por sua própria conta*” (MACIEL, 2007, p. 1).

Contudo, na antiguidade, conforme Barbosa e Alexandre (2005), o conceito de performance, com seus múltiplos significados, era designado pela palavra *hipókrisis* em grego e *actio* em latim. Atores, oradores e políticos sabiam do grande poder de persuasão da performance. Para Cicerón (1961 *apud* BARBOSA e ALEXANDRE, 2005), em particular, a performance, como uma linguagem corporal, “[...] [tinha] um papel importante sobre qualquer outro, em particular o político.” [tradução minha]⁶⁹ (CICERÓN, 1961 *apud* BARBOSA e ALEXANDRE, 2005, p. 229). E para Demóstenes, a performance era tão fundamental que quando lhe perguntavam sobre qual o elemento essencial para se conseguir uma boa eloquência, ele respondia: “em primeiro lugar era a performance, em segundo, a performance e, em terceiro, a performance.” [tradução minha]⁷⁰ (CICERÓN, 1961 *apud* BARBOSA e ALEXANDRE, 2005, p. 229).

⁶⁹ [...] tiene un papel preponderante sobre cualquier otro, en particular el político.

⁷⁰ en primer lugar era la performance, en segundo, la performance y, en tercero, la performance.

De todo modo, é possível empregar o termo *performance* para fazer referência a uma apresentação artística ou para caracterizar o desempenho de um indivíduo na realização de determinada tarefa, não necessariamente de natureza artística. E, também, o mesmo termo pode ser aplicado até mesmo quando nos referimos a uma ação não humana, como, por exemplo, a *performance* de uma máquina ou de um carro. “Esta diversidade de utilizações do termo implica esforços específicos no sentido de buscar conceitos de *performance* adequados aos respectivos contextos dentro dos quais serão utilizados (artes, esportes, física aplicada etc.)” (FALBO, 2009, p. 26).

Carlson (2010), por exemplo, ao perceber a diferenciação dos usos dos termos *performing* e *performance* no âmbito da imprensa, evidencia serem esses termos tão recorrentemente localizados em contextos tão variados que pouco ou nenhum campo semântico comum parece existir entre eles. Pois, esse autor, ao observar as revistas *New York Times* e *Village Voice*, elucida que nelas aparece “uma categoria especial de ‘*performance*’ – separada de teatro, dança ou cinema – incluindo eventos que são frequentemente chamados de ‘*arte performática*’ ou mesmo de ‘*teatro performático*’.” (CARLSON, 2010, p. 13).

Ou seja, o termo *performance* é utilizado para identificar não a atividade geral de apresentação de um trabalho artístico, mas sim uma modalidade de expressão artística diversa de teatro, da dança e do cinema, identificada por outras expressões, como um gênero específico de arte. “Sob esta denominação encontra-se um amplo espectro de manifestações artísticas, extremamente difícil de ser agrupado segundo características comuns” (FALBO, 2009, p. 26), identificada por expressões como *happening*, *live art*, *actions*, *body art*, ou simplesmente *performance art*, que remonta às experimentações vanguardistas na Europa do início do século XX. (FALBO, 2009; SIMÕES, 2009).

Mediante esses pressupostos, a questão da performance perpassa as mais variadas esferas da atividade humana, além de estar presente em simplesmente todas as formas de criação artística (FALBO, 2009). E a arte da performance é a fusão de diversas linguagens, tais como artes plásticas, artes cênicas, música, fotografia, dança, vídeo etc., em que “esse hibridismo de linguagens busca liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo tradicionais, desfeticizando o corpo humano, e transpondo os tabus socioculturais” (SIMÕES, 2009, p. 3).

Nas ciências sociais, esse termo tem ocupado um lugar central para a discussão sobre performance entre estudiosos, o qual se deve muito à terminologia e às estratégias teóricas desenvolvidas durante os anos 1960 e 1970 nessa área e, particularmente, na antropologia e na sociologia (CARLSON, 2010). Na antropologia, de início, o conceito desse termo foi utilizado para auxiliar “as práticas etnográficas voltadas para culturas não-familiares com a linguagem escrita, ou centradas em manifestações orais e/ou ritualizadas da palavra (recitações, cantos, cerimônias etc.)” (FALBO, 2009, p. 28). E esse debate consolidou-se a partir da tradição de estudos sobre rituais, de Émile Durkheim a Victor Turner, além de Marcel Mauss, Arnold Van Gennep e Max Gluckman.

Turner (1982), especialmente, ao fazer referência à antropologia da performance como uma parte essencial da antropologia da experiência, afirma que “todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia, é explanação da vida em si mesma [...]” [tradução minha]⁷¹ (TURNER, 1982, p. 13), atribuindo à performance o momento de finalização de uma experiência, sem o qual essa não se completa. Além disso, os escritos de Richard Schechner têm sido também importantes por realizarem conexões nas fronteiras dos estudos de teatro tradicionais, da antropologia e da

⁷¹ *every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation of life itself [...].*

sociologia, porque estudam os recursos do teatro e dos antropólogos Victor Turner e Dwight Conquergood, além do sociólogo Erving Goffman (CARLSON, 2010).

De fato, como bem enfatiza Carlson (2010), alguns antropólogos expressaram preocupação sobre a ubiquidade da antropologia. Hymes (1975), por exemplo, queixou-se de que se alguns gramáticos confundiram o assunto empilhando coisas sem interesse sob o termo performance, os antropólogos culturais e os folcloristas também não têm feito muito para esclarecer essa situação, pois tendem a empilhar o que lhes interessa sob o título de performance.

Mas existe, conforme Carlson (2010), um acordo difundido entre teóricos de performance de que toda performance é baseada em modelo, roteiro, ou padrão de ação preexistente. Schechner (1985), por exemplo, por meio da investigação e da análise comparativa entre diferentes tipos de eventos performáticos ligados ao ritual e ao teatro, provocou uma discussão respeitável que trata da noção de “comportamento restaurado”, percebido por ele como um “modelo” característico dos diferentes tipos de performance.

Esse comportamento é, metaforicamente falando, conforme esse autor, um comportamento vivo manipulado, à semelhança do realizador de cinema que manipula uma tira de filme: “Estas tiras de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que os trouxeram à existência. Elas têm uma vida própria. [...]” [tradução minha]⁷² (SCHECHNER, 1985, p. 35). E, desse modo, o “comportamento restaurado pode ser de longa duração, como em alguns dramas e rituais ou de curta duração como certos gestos, danças e mantras” [tradução minha]⁷³ (SCHECHNER, 1985, p. 35).

⁷² *These strips of behavior can be rearranged or reconstructed; they are independent of the causal systems (social, psychological, technological) that brought them into existence. They have a life of their own. [...]*

⁷³ *Restored behavior can be of long duration as in some dramas and rituals or of short duration as in some gestures, dances, and mantras.*

Na verdade, o comportamento restaurado para Schechner (1985) é a principal característica da performance. Isto é, “Os praticantes de todas essas artes, ritos, e curas assumem que certos comportamentos – sequências organizadas de eventos, roteiros de ações, textos conhecidos, movimentos codificados – existem separados dos performers que ‘fazem’ esses comportamentos” [tradução minha]⁷⁴ (SCHECHNER, 1985, p. 35-36). Então, o comportamento pode ser restaurado:

em ações marcadas por convenções estéticas, como em teatro, dança e música, pode estar contido nas ações codificadas como regras do jogo, etiqueta, protocolo diplomático, ou quaisquer outras ações previamente conhecidas que executamos na vida e, por que é marcado, emoldurado e separado, o comportamento restaurado pode ser aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado. (CALDEIRA, 2008, p. 12)

Entretanto, Carlson (2010) elucida que não é uma ideia recente reconhecer todo comportamento social como, de certa forma, “performado”, bem como as diferentes relações sociais podem ser vistas como “papéis”. Pois, na história do teatro, tanto no Renascimento quanto no Barroco, segundo esse autor, a qualidade teatral da vida social regular já aparecia, em várias peças, como motivo ou assunto central, apesar de somente no século XX aparecer a exploração das implicações sociais e pessoais desse modo de ver a atividade humana direcionada não apenas à criação de um produto artístico, mas também à análise e à compreensão do comportamento social.

Após elencar, de forma geral, alguns conceitos de performance e sua aplicabilidade, conforme as mencionadas áreas do conhecimento acadêmico, destacarei, a seguir, a “performance musical” como uma das possibilidades dos trabalhos em etnomusicologia e argumento fundamental para as hipóteses do presente capítulo, ao demonstrar a presença negra na performance musical do Carimbó na Festividade de São Benedito.

⁷⁴ *The practitioners of all these arts, rites, and healings assume that some behaviors — organized sequences of events, scripted actions, known texts, scored movements — exist separate from the performers who “do” these behaviors.*

Nessa perspectiva, a etnografia da performance musical marca, segundo Oliveira Pinto (2001), a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Tal como evidenciou, por exemplo, Blacking (1995) sobre diferentes estilos musicais serem melhores compreendidos culturalmente, “se a música não for separada de seu contexto e considerada como ‘objeto sonoro’, mas tratada como som humanamente organizado cujos padrões estão relacionados aos processos sociais e cognitivos de uma determinada sociedade e cultura” [tradução minha]⁷⁵ (BLACKING , 1995, p. 55). E também, como frisou Béhague (1984), o estudo da performance musical, como um evento e um processo, deve concentrar-se:

sobre o atual comportamento musical e extra-musical dos participantes (intérpretes e audiência), a interação social consequente, o significado dessa interação para os participantes, e as regras ou códigos da performance definidas pela comunidade para um contexto ou ocasião específico [tradução minha]⁷⁶ (BÉHAGUE, 1984, p. 7).

Por conta desses aspectos, um estudo etnomusicológico da presença negra na performance musical do Carimbó, circunstanciada na Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo, implica a compreensão dos mecanismos socioculturais nos quais se insere e em que, conforme Oliveira Pinto (2001), deve-se abrir:

Mão do enfoque sobre a música enquanto “produto”, para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 227-228).

Este estudo é, portanto, o reconhecimento do estudo da música como cultura, analogamente à etnomusicologia definida por Merriam (1964, 1977), segundo a qual não se

⁷⁵ *If music is not detached from its context and regarded as ‘sonic objects’ but treated as humanly organized sound whose patterns are related to the social and cognitive processes of a particular society and culture.*

⁷⁶ *on the actual musical and extra-musical behavior of participants (performers and audience), the consequent social interaction, the meaning of that interaction for the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion.*

deve estudar a música como um produto isolado, mas sim como um processo no qual se observa a totalidade da cultura musical e aspectos da cultura em geral (CARDOSO, 2001).

Assim, como pretendo apontar, no item 4.1, alguns momentos dessa Festividade e seus aspectos sonoros musicais, e, no 4.2, determinadas “afinidades” entre a estrutura rítmica africana e o *ritmo* do Carimbó, apresentarei inicialmente algumas especificidades acerca da *maneira de tocar* os instrumentos de percussão que constituem a performance musical do Carimbó executado durante essa festividade.

Então, ao começar pelos requisitos necessários para *tocar* os tambores que compõem a sua configuração instrumental, seus *tocadores* informaram serem necessárias algumas habilidades de suma importância, a saber, *mãos firmes e fortes*, precisão rítmica, e, sobretudo, boa resistência física e muscular. Primeiro, pela grande energia empregada no tocar desse instrumento, que, na maioria dos casos, acontece em lugares sem uma boa amplificação. Depois, pelas várias horas em que os mesmos têm de ser *tocados* nas longas performances musicais durante a festividade.

Para tocá-lo, o *batedor* senta-se sobre o *corpo* do tambor (Figura 26, p. 141), também chamado de *tronco*, *tora* ou *casco*. Toca-o com ambas as mãos, *abertas* ou em forma de *concha*. Ou ainda, com as mãos, ao mesmo tempo, *abertas* e em forma de *concha*.

Além disso, alguns *tocadores*, como João Sota (O cabocão), considerado pelos membros dessa Irmandade exímio *tocador* de tambor, utiliza em suas performances musicais uma das suas pernas (normalmente a perna esquerda) *esfregando* e *abafando* o couro do tambor com um movimento do centro até a borda ou vice-versa (a gerar uma espécie de glissando) (Figura 27, p. 141). Essa forma de tocar, segundo ele, possibilita “mais balanço ao Carimbó”⁷⁷ e um efeito sonoro extremamente peculiar.

⁷⁷ Entrevista realizada, no dia 28 de dezembro de 2013, com Mestre Dico Boi, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

Figura 26 - Mestre Dico Boi, demonstrando a maneira específica de tocar o tambor carimbó



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Figura 27 – João Sota (Cabocão) esfregando e abafando o couro do tambor



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Abaixo de cada tambor, frequentemente, são colocados pedaços de madeira, denominados de *pés* ou *apoios*, os quais servem para evitar o deslocamento do instrumento e garantir também, segundo alguns *tocadores*, melhor sonoridade. Esses *apoios* podem ser presos fixamente no tronco do instrumento (Figura 28, p. 142), ou ainda separados (Figuras 29 e 30, p. 142), posicionados somente durante a performance.

Figura 28 - Apoio fixo



Figura 29 - Apoio separado



Fonte: Acervo do autor, 2012.

Figura 30 - Apoio separado



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Há ainda o tambor carimbó “pequeno” (Figura 31, p. 143) que pode ser tocado de duas maneiras: se o músico resolver tocá-lo sentado, o instrumento deverá ser posicionado entre suas pernas; se o músico resolver tocá-lo estando em pé, o tambor será sustentado por alças de corda presas ao ombro desse tocador, e este ainda o apoia embaixo do braço.

Figura 31 – Antônio Walquerson, o Camarão, demonstrando uma das maneiras específicas de tocar o tambor carimbó “pequeno”



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Convém ressaltar que o ato de *tocar*, *bater*, ou *tirar* o som do tambor carimbó é apenas uma das várias possibilidades musicais que os *tocadores* de Carimbó podem pretender nessa festividade, pois, conforme explicitado na Introdução e no capítulo 2, nessa localidade, outros instrumentos de percussão são usados na sua configuração instrumental: o *reque* ou *reque-reque* (o reco-reco), as maracas, o triângulo e o *rufô*.

O *reque* ou *reque-reque* (o reco-reco) é feito geralmente de um *pedaço de bambu* (*Bambusa vulgaris*) e mede aproximadamente 0,16 de comprimento por 0,9 de diâmetro. E para toca-lo o tocador o raspa com uma *varinha de madeira* na sua parte *dentada* (série de cortes transversais e paralelos bastante próximos), com movimentos *para cima* e *para baixo*. (Figura 32, p. 144).

Figura 32 – Antônio Walmerson, o Japona, demonstrando a maneira específica de tocar o *reque-reque*



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Já as maracas ou *xequexequês* são confeccionados geralmente do fruto da cuieira, na forma esférica ou oval, em cujo interior se depositam pequenas sementes ou material granulado, e depois esses instrumentos são fixados em pedaços de cabo de vassoura (Figura 33, p. 145). Para produzir o som, o tocador os segura com as duas mãos pelo cabo da vassoura e, então, são *sacudidos* ou *agitados chocalhando* internamente os grãos (Figura 34, p. 145).

Figura 33 – Algumas maracas construídas pelo Mestre Sabá



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Figura 34 – Angelo Corrêa, o Doradinha, demonstrando a maneira específica de tocar as maracas



Fonte: Acervo do autor, 2014.

O triângulo, feito de ferro ou aço, é tocado com uma *vareta* do mesmo material, chamada de *ferrinho* pelos *tocadores* de Santarém Novo (Figura 35, p. 146).

Figura 35 – Erik Corrêa demonstrando a maneira específica de tocar o triângulo



Fonte: Acervo do autor, 2014.

E, por fim, o *rufo*, instrumento semelhante a uma caixa, é tocado com duas *baquetas* de madeira (Figura 36, p. 147). A respeito desse instrumento, contam seus *tocadores*, foi inventado pelo Mestre Celé e introduzido no Carimbó dessa localidade a partir da década de 1970.

Figura 36 – Antônio Walter, o Preto, demonstrando a maneira específica de tocar o *rufo*



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Nesse sentido, pude considerar algumas observações de Nettl (1983), em relação à assimilação de um elemento novo em uma cultura musical. Para esse autor, “uma cultura musical pode definir como ‘novo’ e, conseqüentemente, estranho algum material não relacionado ao pensamento ou conteúdo musical já existente.” [tradução minha]⁷⁸ (NETTL, 1983, p. 48). Ou seja, o novo elemento, nesse caso, não pode ser introduzido de imediato no seio dessa cultura musical, com valor igual aos outros, a menos que também possa ser relacionado aos seus específicos significados musicais existentes.

⁷⁸ *A musical culture may define as ‘new’ and therefore extraneous any material not related to musical thought, or musical content, already extant.*

Assim, acredito que, no decorrer do tempo, a utilização do *rufó* e do triângulo no Carimbó, nessa localidade, ganhou evidência e começou a fazer parte da estrutura musical dessa manifestação. Tal afirmativa é ratificada com a informação de Mestre Ticó: “Antes, era só tambor não tinha esse negócio de *rufó*, triângulo. Hoje em dia, como colocaram, a gente acabou gostando, se acostumou”⁷⁹. E, ainda, quando Ângelo elucida que: “É bom esses outros instrumentos. [...] O que não pode faltar é o tambor e a voz, claro”⁸⁰.

Ao compreender, então, que nessa festividade a performance musical do Carimbó e especialmente do seu respectivo tambor carregam vários significados os quais preenchem e conduzem esse ritual, destacarei, a seguir, alguns momentos que revelam as características intrínsecas e os aspectos sonoro musicais dessa festividade.

4.1. A Irmandade em festa. Salve São Benedito!

Em Santarém Novo, o Carimbó apresenta particularidades que o distinguem do de outras localidades. É uma tradição vinculada aos rituais religiosos de São Benedito e pode ser considerada, nos dias de hoje, uma das mais importantes manifestações *de santo* ainda existente no estado do Pará. Essa festividade, realizada há mais de um século pela “Irmandade de Carimbó de São Benedito”, ocorre, anualmente, de 21 a 31 de dezembro, e constitui-se tradicionalmente dos seguintes momentos: *Alvorada* (o acordar do *festeiro*), o *levantamento* do mastro, *a reza* (*ladainhas* ou *novenas*), a *festa* no barracão da Irmandade, o *piloro* (sorteio dos onze *festeiros* do ano seguinte) e, por fim, a *varrição do mastro* (derrubamento), conforme seguem descritos.

⁷⁹ Entrevista realizada, no dia 23 de dezembro de 2013, com Mestre Ticó, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

⁸⁰ Entrevista realizada, no dia 23 de dezembro de 2013, com Ângelo, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

4.1.1. O acordar do *Festeiro*

Todos os anos, no dia 21 de dezembro, às cinco horas da madrugada, inicia a Festividade de São Benedito com a realização da primeira *Alvorada*. O seu desígnio principal é acordar o *festeiro*, que, nesse dia, especificamente, recebe o título de *Juiz de Mastro e da Bandeira*. Ele é também, obrigatoriamente, o *festeiro promesseiro*, isto é, o *irmão* pagador de promessa por alguma graça alcançada.

Como exemplos de *festeiros promesseiros*, destacam-se: Dona Rubenita, mãe da *festeira promesseira* do dia 21 de dezembro de 2013, Dandara (Figura 37, p. 150), de 10 anos, a qual estava com sérios problemas no coração, quase sendo internada. Então, D. Rubenita fez a promessa para São Benedito. Segundo ela, o *santinho* foi “tão maravilhoso”, pois, poucos dias depois, os exames revelaram que sua filha estava totalmente curada; e, em 2014, Tiago Bragança, pai do Pedro Gabriel Loureiro Bragança (o *festeiro promesseiro* de um ano e dez meses de idade) (Figura 38, p. 150). Isso, porque, segundo a sua esposa, Solange Loureiro:

Eu estava passando muito mal e aí meu marido naquele desespero fez duas promessas: Se ocorresse tudo bem, eu e o bebê, que a gente ia fazer uma festa de agradecimento pra São Benedito, e pra São Sebastião lá em Cachoeira do Arari. A de São Benedito a gente tá fazendo aqui, e a de São Sebastião a gente ainda vai cumprir. Aí foi que no outro dia os médicos falaram que tinha que fazer uma cirurgia de emergência por causa da minha pressão que ainda tava alta. Eu já tava consciente e eles já iam fazer essa cirurgia, e que a gente ia correr risco, eu e o bebê. E aí eles tiraram o Pedro com um kilo e meio, com infecção no pulmão. Ele teve uma infecção muito forte no pulmão, e a gente acabou ficando no mesmo hospital. E aí a fé aumentou ainda mais, a gente rezava muito. E eu fiquei hipertensa, não podia também sair do hospital, não podia ver o meu filho. Eu só fui ver o Pedro depois de 15 dias. Porque eu não tinha condição de sair do hospital. Eu tive crise de pressão. Até hoje fiquei hipertensa e faço medicação. E o Pedro tá aí, tocadour de Carimbó. E graças a São Benedito! A gente tem uma fé muito grande! Eu tenho meu santinho em casa, ele tá sempre iluminado. E tudo que eu quero, eu peço pra São Benedito, e sou atendida, graças a Deus! [...]⁸¹

⁸¹ Entrevista realizada, no dia 27 de dezembro de 2014, com Solange Loureiro, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

Figura 37 – Dandara, a *festeira promesseira* do dia 21 de dezembro de 2013.



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Figura 38 – Pedro, o *festeiro promesseiro* do dia 21 de dezembro de 2014.



Fonte: Acervo do autor, 2014.

No entanto, a *Alvorada* só se inicia verdadeiramente quando os *tocadores* de Carimbó arrumam os seus instrumentos de percussão na frente da casa do *festeiro* e começam a tocar e a cantar a primeira *cantiga* de Carimbó, “Bico do pica-pau”, que é obrigatoriamente cantada no início de cada *Alvorada* (Transcrição 1, p. 151).

Transcrição 1 – Cantiga “Bico do Pica-pau”

Bico do pica-pau

Tradicional

♩ = 100

Solo

1. No bi-co do pi-ca-pau, ô no bi-co ru-fa-o tam-bor. No
nho-ra do-na Ma-ria, Com su-a ban-dei-ra re-al. Se -

6
bi-co do pi-ca-pau, ô no bi-co ru-fa-o tam-bor. Vi-e - mos can - tar al-vo-
nho-ra do-na Ma-ria, com sua ban-dei-ra re-al. Vi - va DomPe - dro se -

11
1. 2. Coro
ra - da na - por - ta do meu a - mor. Vi - e - mor. Se - nho-ra do-na Ma-ri-
gun-do Im-pe - ra - dor de Por - tu - ga - al. Vi - ga - al.

16
a Ma - ri - a do co-ra - ção, man - dei fa-zer um re - ló - gio da cas -

21
1. 2.
ca do ca - ma - rão. ô! Se - ô! 2. Se -

Nesse momento, é o Mestre Dico Ticó (Figura 39, p. 152), Diretor de Carimbó da Irmandade, quem *comanda* o “grupo de Carimbó Jovem da Irmandade”⁸² (Figura 40, p. 153), formado exclusivamente por jovens residentes nesse lugar. Na foto tirada no dia 21 de dezembro de 2013, por exemplo, Bola, de 17 anos, *bate* o carimbó de marcação. No carimbó repique, *bate* o Tiago, de 18 anos. Mestre Ticó, canta e *sacode* o par de maracas. O *reque* (reco-reco) é raspado pelo Audicley, de 18 anos. E, no *rufo* (espécie de caixa), *toca* Marclely, de 19 anos. Além desses, o triângulo é tocado pelo Ângelo, de 28 anos.

Figura 39 – Mestre Dico Ticó, o Diretor de Carimbó da Irmandade



Fonte: Acervo do autor, 2013.

⁸² Sobre o nome desse grupo não há um consenso entre os *tocadores*, haja vista que no decorrer da pesquisa constatei o mesmo sendo intitulado de “O grupo Quentes da Madrugada, a nova geração”, “A nova geração dos Quentes”; e ainda “O grupo das Alvoradas e Rezas”, já que normalmente é este o grupo que toca nesses momentos da festividade. Contudo, nesta tese, com o intuito de diferenciar esse grupo do outro grupo que toca durante a festividade “Os Quentes da Madrugada”, o chamarei no decorrer do texto de o “grupo de Carimbó Jovem da Irmandade”.

Figura 40 – O grupo de Carimbó Jovem da Irmandade



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Interessante registrar que esses *tocadores* frequentemente alternavam os seus instrumentos, o que, conforme Mestre Ticó, era bom, pois assim todos podiam tocar os vários instrumentos da Irmandade. E, como esse grupo não é estável, uma vez que é constituído somente para tocar durante a festividade, há constantemente oscilações quanto à formação de seus integrantes.

No entanto, é importante ressaltar que são os tambores, em particular, os instrumentos essenciais na construção musical do Carimbó dessa festividade, pois, segundo seus *tocadores*, “não há Carimbó sem tambor”⁸³, “pode faltar tudo, menos o tambor”⁸⁴ e “essa festa só pode começar depois que os tambores começam a tocar”⁸⁵

⁸³ Entrevista realizada com Ângelo, integrante do grupo de Carimbó Jovem da Irmandade, no dia 26 de dezembro de 2014, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

⁸⁴ Entrevista realizada com Tiago, integrante do grupo de Carimbó Jovem da Irmandade, no dia 26 de dezembro de 2014, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

⁸⁵ Entrevista realizada com Mestre Ticó, no dia 26 de dezembro de 2014, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

Esse tambor é, portanto, o demarcador do tempo e espaço ritualístico dessa festividade, marcando seu começo e seu fim, como revelam os versos da cantiga “Bico do Pica-Pau”: “No bico rufa o tambor/viemos cantar alvorada”. E, ainda, como bem informa Isaac Loureiro, “É só a gente movimentar os tambores e já começa a *Alvorada* pro Santo. [...] O tambor é o centro. [...] E é entre o primeiro toque da *Alvorada* até o último *bater* do tambor na *varrição do mastro* que acontece a festa pro Santo”⁸⁶.

Desse modo, essa festividade está marcada pelo som dos tambores que possibilitam, conforme os *tocadores*, uma dimensão bem peculiar em relação a outras celebrações dedicadas a São Benedito. Segundo Isaac Loureiro, é isso “possivelmente o que reforça uma dimensão muito forte da África dentro do contexto da festa da Irmandade sem diminuir, é, claro, a força da cultura indígena, que está ali misturada”⁸⁷.

Ainda com o objetivo de ratificar a presença negra no Carimbó, convém ressaltar que, para Mestre Ticó, “não há nada melhor do que tocar e cantar Carimbó pra São Benedito”⁸⁸. Pois, segundo ele, o ato de tocar, além de ajudar a manter a *tradição* do Carimbó nessa festividade e agradecer ao *santinho* as graças alcançadas, ajuda a manter as raízes africanas e indígenas que permeiam o Carimbó dessa localidade:

[...] Tem gente aqui que reza, que dança, que faz a festa pra agradecer algum pedido pro Santo. [...] A gente aqui [se referindo a ele e aos integrantes do “Grupo Jovem da Irmandade”] reza pra ele também com a batida dos tambores, com a *cantiga*, com o *raspar* do requê, com os xeques *sacudindo* [...] E quando toco, eu sinto a força do tambor, do negro, dos escravos que chegaram aqui [...]⁸⁹.

⁸⁶ Entrevista realizada com Isaac Loureiro, no dia 25 de janeiro de 2014, na minha residência, em Belém (PA).

⁸⁷ Entrevista realizada com Isaac Loureiro, no dia 25 de janeiro de 2015, na minha residência, em Belém (PA).

⁸⁸ Entrevista realizada com Mestre Ticó, no dia 26 de dezembro de 2014, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

⁸⁹ Entrevista realizada com Mestre Ticó, no dia 26 de dezembro de 2014, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

Paralelamente a isso, outro aspecto também de suma importância diz respeito à antiguidade da *cantiga* “Bico do pica-pau” (Transcrição 1, p. 151), a primeira cantada na *Alvorada*. O passado dessa *cantiga* é atestado em sua última estrofe, na qual há dados significativos em relação ao contexto histórico e político em que fora composta, a saber, “Bandeira Real”, “Dom Pedro II”, “Imperador de Portugal”. Essa antiguidade também é confirmada na fala de Mestre Ticó:

Essa cantiga é muito antiga. Acho que vem mesmo da época de Dom Pedro, o Imperador de Portugal, como fala na letra da cantiga. [...] Não sei quem fez ela, só sei que já faz muito tempo, porque meu pai que já morreu contou que o meu avô já sabia cantar ela e que o pai do meu avô já cantava igualzinho. Se a gente for ver é de muito longe, dos nossos antepassados, né?⁹⁰

Após uma breve pausa, que ocorre quase sempre entre a execução de uma *cantiga* e outra durante todos os momentos dessa festividade, a segunda *cantiga* que é consecutivamente tocada e cantada nesse momento é a *cantiga* “A Mulatinha”. (Transcrição 2, p. 156)

Convém notar que, no decorrer da *Alvorada*, outras *cantigas* de Carimbó que fazem parte do repertório dessa festividade foram cantadas e executadas da seguinte forma: Mestre Ticó sempre cantava as estrofes e os demais *tocadores* cantavam o refrão. Nesse momento, muitas pessoas cantavam juntamente com os *tocadores* o refrão dessas *cantigas*, que foram repetidas várias vezes até o final da *Alvorada*.

⁹⁰ Entrevista realizada com Mestre Ticó, no dia 26 de dezembro de 2014, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

Transcrição 2 – Cantiga “A Mulatinha”

A Mulatinha

Tradicional

$\text{♩} = 100$

Ai já che-gou! A mu-la-ti-nha Si-nhá do-na.

5 Ai to-do po-vo se a-le-grou Si-nhá do-na.

9 1. Ai quem che-gou! Em-ba-la em ba-la quem es-tá dor-
2.

13 min-do Si-nhá do-na. Em-ba-la em-ba-la se a-cor-

17 1. dou já se a-cor-dou. Em-ba-la em-ba-dou.
2.

Nesse momento da festividade, consta que o *festeiro* deverá oferecer café da manhã aos *tocadores* e aos seus convidados. Dona Rubenita, então, serviu café com *beju-chica* (torrada de tapioca com coco), mingau de milho, sopa e bolo; enquanto no cardápio da Solange Loureiro constavam, além do tradicional *beju chica* e do bolo, a farinha de tapioca e vários outros tipos de bolachas (Figura 41, p. 157). E, para beber, ambas ofereceram café, chocolate quente e sucos variados, e, especialmente, a bebida conhecida por *gingibirra* (batida de gengibre com cachaça), servida durante todos os momentos da festividade.

Figura 41 – Cardápio do café da manhã - *Alvorada*



Fonte: Acervo do autor, 2014.

A *cantiga* tradicional “Rosa Fina” (Transcrição 3, p. 157) - mais conhecida entre os *tocadores* por “É da Bahia” – é a música que obrigatoriamente encerra a *Alvorada*.

Transcrição 3 – *Cantiga* “Rosa Fina”

Rosa Fina

Tradicional

$\text{♩} = 100$

É da Ba - i - a é da Ba - i - a me man - da ram ro - sa fi - na ro - sa

6 1. 2.

fi - na, e - ra um bo - tão. É da Ba - i - e - ra um bo - tâ - ão. Já che -

11 1.

gou, já che - gou a tris - te ho - ra de dan - çar, de dan - çar,

16 2.

se - pa - ra - ção. Já che - se - pa - ra - ção.

No entanto, nos dias atuais, os grupos também executam nesse momento, após essa *cantiga* ou emendado ou seguidamente, a *cantiga* “Está chegando a hora” (Transcrição 4, p. 158), uma adaptação dos compositores Rubens Campos e Henricão (1942), para a canção “Cielito lindo” (escrita em 1882, por Quirino Mendosa y Cortés). Segundo relatos dos *tocadores*, essa música que é executada por eles em *ritmo* de Carimbó foi escolhida para esse momento devido a sua letra, especialmente pelo conteúdo expresso nos versos do seu refrão.

Refrão

Ai, ai, ai, ai

Está chegando a hora

O dia já vem raiando, meu bem

E eu tenho que ir embora

Transcrição 4 – *Cantiga* “Está chegando a hora”

Está chegando a hora

Cielito lindo -1882

Autor: Quirino Mendonça y Cortés
Adaptação: Rubens Campos/Henricão
1942

$\text{♩} = 100$

Que par - te le - va sau - da - de de al guém que fi - ca cho - rando de do -
or. Por is - so eu não que - ro lem - brar, quan - do par - tiu -
meu gran - de a mo - or. Ai ai ai ai ai ai ai! Es - tá che
gan - do a ho - ra. O di - a já vem rai - an -
do meu bem, e eu te - nho que ir em - bo ra.

Outro detalhe desse momento são os fogos de artifício que anunciam o início da *Alvorada*, pois soltar foguete é uma forma de celebração e, também, uma maneira de avisar que naquela residência os procedimentos da festividade se iniciaram e transcorrem de modo adequado às regras da Irmandade.

Assim, a *Alvorada* dura cerca de uma hora, e ocorre durante os outros 10 dias da festividade (sem a *levantação do Mastro*, que permanece suspenso na frente do barracão), mas sob a responsabilidade dos demais *festeiros*.

Vale salientar que, no primeiro dia da festividade, no momento da *Alvorada*, geralmente poucas pessoas dançam Carimbó e não se apresentam vestidas com o traje exigido para se dançar no barracão durante as festas da noite. As justificativas para isso variavam: para uns, no primeiro dia, as pessoas não haviam bebido a *gingibirra* na noite anterior durante a festa no barracão, por isso, sem o efeito dessa bebida, ainda não estavam muito animadas para dançar; para outros, isso dependia mesmo da vontade dos convidados presentes na *Alvorada*; alguns arguíam que, como era o início da *Alvorada* e, em respeito a São Benedito, não era *certo* dançar. No entanto, a partir do segundo dia, geralmente os convidados dançavam bastante, alguns inclusive sob o efeito da famosa *gingibirra*, entre estes, os mais jovens bebiam mais e, conseqüentemente, ficavam mais eufóricos e dançavam, por isso eram eles que emendavam de uma festa a outra.

4.1.2. O levantamento do mastro

O momento de *Levantamento do Mastro* ocorre anualmente todo dia 21 de dezembro, à tarde, quando os *devotos* seguem cantando a cantiga “Minha Nau” (Transcrição 5, p. 160) pelas ruas de Santarém Novo, carregando nos ombros um mastro feito de tronco de árvore enfeitado com várias folhas e frutas. E a configuração instrumental usada nesse momento é a mesma da *Alvorada*, no entanto com a duplicação de alguns instrumentos de percussão.

Transcrição 5 – Cantiga “Minha Nau”

Minha Nau

Tradicional

♩=100

6

10

14

Mi-nha nau que vem da Ba-hi-a. Ô mi-nha nau que vem da Ba-hi-a, que vem na ve-gan-do nas on-das do mar. Que vem na-ve-gan-do nas on-das do mar. O-lha o ga-lo-pe do mas-tro lu-meu. O-lha o ga-lo-pe do mas-tro lu-meu. A on-de na-ve-ga u-ma pom-ba re - all! A on-de na-ve-ga u-ma pom-ba re - all!

Em relação à *Cantiga* “Minha Nau”, constata-se ser tão antiga quanto à “Bico do Pica-pau”, haja vista o emprego de expressões como “nau”, “pomba real”. O conteúdo de sua letra denota, portanto, segundo alguns membros da Irmandade, a retomada de um passado distante e confirma sua transmissão de geração a geração.

Um fato que pode confirmar também o papel imprescindível da música nessa festividade foi a demora em relação ao início do *levantamento do mastro* no dia 21 de dezembro de 2013, em decorrência do atraso de alguns *tocadores* do grupo “Os Quentes da Madrugada”, que tinham ido trabalhar e, sem a performance musical do Carimbó, não poderia acontecer o *levantamento*, como bem justificou Mestre Ticó: “a *batida* do tambor, a *cantiga do mastro*, os *cantadores*, os *tocadores*, não pode faltar, não tem a *tradição* sem o toque do tambor”⁹¹.

⁹¹ Entrevista realizada com Mestre Ticó, no dia 26 de dezembro de 2014, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

Quanto à confecção do mastro, sabe-se que o mesmo é feito geralmente pelos parentes dos *festeiros* ou ainda pelo Seu Iramar, que há alguns anos, é o feitor desse mastro a pedido de alguns *festeiros* da localidade.

Na festividade de 2013, por exemplo, o mastro (Figura 42, p. 162) foi confeccionado pelo tio da Dandara, o Sr. Rui Corrêa Costa (Figura 42, p. 162). Ele informou que se sentia abençoado e orgulhoso com essa “missão”, pois tinha fé que São Benedito, o santo protetor, iria lhe proteger, conforme revelou:

Fui ao Igapó, cortei a árvore de Samambaia e decorei com frutas e flores. Coloquei a banana, o açaí, jaca, a pupunha e botei também a planta de cristo. Assim é a tradição. O Iramar é quem faz o mastro de São Benedito. Esse ano fui eu [...] Não cobre nada, claro. Foi a minha primeira vez. [...] Mas tenho fé que São Benedito vai me proteger, me abençoar⁹².

Em relação aos enfeites do mastro, posso afirmar que se traduz em uma construção significativamente coletiva e cultural, pois muitos se predispõem a essa realização. Constatei essa participação da comunidade quando, em 2014, acompanhei o Seu Iramar (Figura 43, p. 162) em todo o processo de *enfeitamento* do mastro. Verifiquei, então, que algumas pessoas da localidade se envolveram nessa construção, haja vista esse momento ser também uma forma de contribuir com a Festividade oferecendo algo para São Benedito. Dona Raimunda, por exemplo, que doou alguns cachos de açaí para enfeitar o mastro, comentou: “[...] Pra São Benedito nunca vou negar. Ele me protege, me dá forças. Tenho fé!”⁹³.

⁹² Entrevista realizada com Rui Corrêa, no dia 21 de dezembro de 2013, no Igarapé do Bacuri, em Santarém Novo (PA).

⁹³ Entrevista realizada com Dona Raimunda, no dia 21 de dezembro de 2014, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

Figura 42 - Rui Corrêa e o Mastro da festividade de 2013



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Figura 43 – O Seu Iramar



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Do mesmo modo, quando Seu Iramar precisou pegar bananas na casa de Dona Isa, ela disse que as frutas faziam parte do alimento de sua família e, por isso, ela iria ofertar para o Santo. “É uma forma de agradecer a São Benedito por não faltar comida na nossa mesa, sabe? Se não fosse essas frutas, a gente podia até passar fome, né? Mas não! São Benedito ajuda, abençoa a gente. [...] Obrigado, São Benedito!!”⁹⁴

Por conta disso, para os membros dessa Irmandade, as frutas representariam a boa colheita e a fartura, então, o mastro seria carregado em agradecimento a São Benedito pelas colheitas feitas no ano.

No que tange ao cortejo, sua organização obedece a uma hierarquia. Ou seja, à frente dele, posicionam-se o grupo de *tocadores* e o *Juiz de Mastro* (o *festeiro promesseiro*) que carrega em suas mãos a bandeira com a imagem de São Benedito, como podemos observar, a seguir, na imagem de Dona Rubenita e de sua filha Dandara (*a festeira*) segurando a bandeira (Figura 44, p. 164). Depois desses, seguem os demais participantes (Figura 45, p. 164).

E, novamente, como não poderia faltar, a *gingibirra* é oferecida durante todo o cortejo. Em 2013, Dona Rubenita e sua cunhada Vera não deixavam faltar essa bebida. Havia até um carro seguindo o cortejo, de onde, de vez em quando, elas pegavam mais bebidas e mais fogos de artifício.

Quando o cortejo se aproxima do barracão da Irmandade, normalmente muitos fogos são soltos e várias pessoas, que esperam em frente a ele, começam a agradecer ao Santo as graças alcançadas, gritando algumas vezes “Salve, São Benedito” ou “Obrigado, meu santinho preto!”

⁹⁴ Entrevista realizada com Dona Isa, no dia 21 de dezembro de 2014, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

Figura 44 – Dona Rubenita e sua filha Dandara (*a festeira*) segurando a bandeira



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Figura 45 – Participantes carregando nos ombros o mastro – na foto, em primeiro plano, destaca-se D. Joana



Fonte: Acervo do autor, 2013.

Nesse momento, outros *tocadores* também aguardam com seus instrumentos de percussão a chegada da procissão. Quando o cortejo chega, há um encontro sonoro marcado pelos instrumentos de percussão, e especialmente pelos seus tambores, envolto de grande comoção por parte dos *irmãos* presentes. Desse modo, esse momento, segundo alguns integrantes, reforça a força do Carimbó nessa festividade e, por conseguinte, a fé em São Benedito. Inclusive, porque, como elucida Dona Rubenita, “na hora que levanta o mastro, nós chegamos mais perto do Santo [se referindo a São Benedito]. É como se a gente conseguisse sair da terra e ir ao céu”⁹⁵.

Figura 46 – Imagem de São Benedito pintada na bandeira



Fonte: Acervo do autor, 2013.

⁹⁵ Entrevista realizada com Dona Rubenita, no dia 21 de dezembro de 2013, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

Enquanto é concluído o *cavamento* do buraco, a bandeira (Figura 46, p. 165) com a imagem pintada de São Benedito é posta na ponta superior do mastro e os *tocadores* se juntam e cantam outras *cantigas* de Carimbó. Em determinada ocasião, muitos fogos são soltos, os *tocadores* executam novamente a cantiga “Minha Nau”, o mastro é erguido - geralmente por muitos homens devido o seu peso e tamanho -, e é fixado no chão, efetivando-se, assim, o Ritual de *Levantamento do Mastro de São Benedito*.

4.1.3. A reza para o Santo Preto

Por volta das dezenove horas e trinta minutos, com duração de meia hora aproximadamente, ocorre durante os 11 dias dessa festividade a *reza* – denominada pelos membros da Irmandade de *ladainha* ou *novena* – dedicada a São Benedito.

Fogos! Muitos fogos de artifício são soltos geralmente alguns minutos antes de iniciar a procissão. Eles anunciam no céu que a procissão vai começar.

Alguns *tocadores* com seus instrumentos de percussão buscam o *festeiro*, seus familiares e alguns *irmãos* na sua casa e o levam até a Capela de São Sebastião onde é atualmente e quase sempre realizada essa *reza*. Se, por algum motivo (por exemplo, a não solicitação prévia do *festeiro* pelo dia) os responsáveis desse espaço não o liberar, a *reza* ocorrerá no primeiro barracão da Irmandade. É importante ressaltar ainda que ela acontece somente mediante o convite do *festeiro*, porém, como alguns *festeiros* não fazem questão, atualmente, esse momento da festividade nem sempre tem ocorrido.

A configuração instrumental que acompanha esse momento é formada pelos seguintes instrumentos: carimbó pequeno, um reque, um par de maracas e um triângulo. Segundo seus integrantes, essa formação instrumental é menor nesse momento em virtude de os *tocadores* terem que caminhar pelas ruas cantando e tocando esses instrumentos de percussão, e com isso fica difícil carregar os outros tambores mais pesados, os quais são tocados estando seus

tocadores sentados. É nesse momento, tal como ocorre no cortejo de *levantamento do mastro* e mais tarde no *derrubamento e varrição do mastro* que o *tambor pequeno* é tocado seguro por uma corda no ombro e apoiado abaixo dos braços, conforme explicitado anteriormente sobre a maneira de tocar esses instrumentos.

Geralmente a esse momento da festividade comparece um número bem reduzido de pessoas, restringindo-se, em sua maioria, a alguns membros da família do *festeiro* e a pouquíssimos amigos da família.

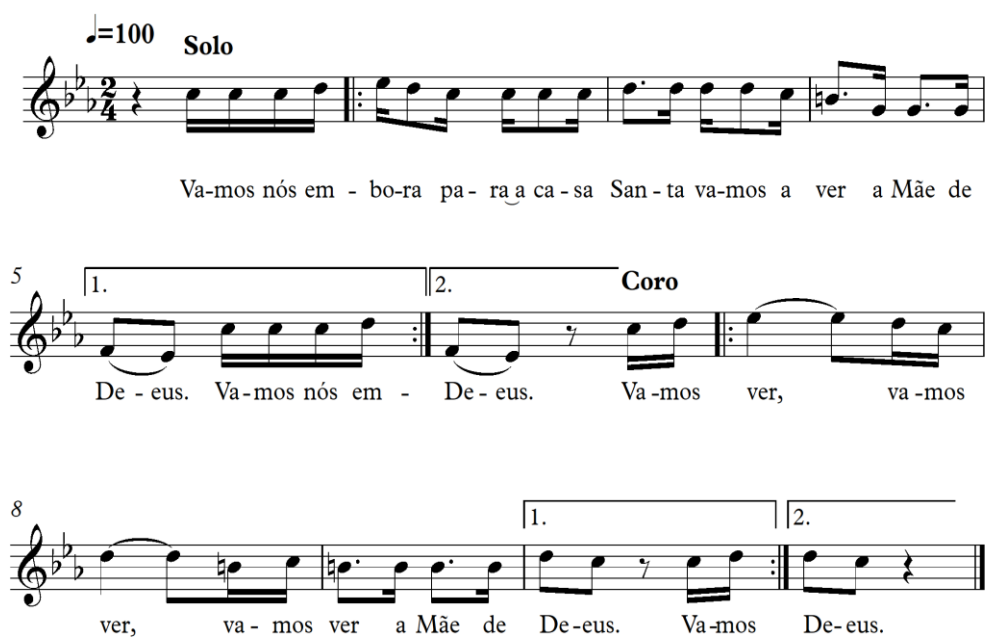
Quando a procissão sai pelas ruas do município são os *tocadores* e, no caso, o Mestre Ticó que vai cantando a *cantiga* de Carimbó “Casa santa” (Transcrição 6, p. 167) que, segundo seus *tocadores*, é uma *cantiga tradicional*, cantada de geração a geração, sempre executada obrigatoriamente nesse momento da procissão e cujo refrão geralmente todos cantam.

Transcrição 6 – Cantiga “Casa Santa”

Casa santa

Tradicional

$\text{♩} = 100$ Solo



Va-mos nós em - bo-ra pa - ra a ca - sa San - ta va-mos a ver a Mãe de

5 | 1. | 2. Coro
De - eus. Va-mos nós em - De - eus. Va - mos ver, va - mos

8 | 1. | 2.
ver, va - mos ver a Mãe de De - eus. Va - mos De - eus.

Ao chegar à Capela, há geralmente uma pausa e o *festeiro* e seus familiares aguardam as pessoas para a *reza*. A cantiga de abertura da *reza*, após essa pausa (na forma de *ladainha* ou de *novena*), é a *cantiga* “Folia de São Benedito” (Transcrição 7, p. 168), que não é executada em *ritmo* de Carimbó.

A *reza* é comandada por um *frenteiro*. Ele conduz a *reza* e as *cantorias*. Um dos *rezadores* que ainda conduz essa *reza* em forma de *novena* ou *ladainha* nessa localidade é Martinho Corrêa de Souza (Seu Martinho Bóca), cantador e tocador de violão.

Transcrição 7 – Cantiga “Folia de São Benedito”

Folia de São Benedito

Tradicional

$\text{♩} = 56$

8 Glo - ri - o - so, São Be - ne - di - i to, no céu Gló-ri - a es-plen-

15 dor. Ca-an - te - mos vos-sos lou - vo - o - res, co-om fé,

22 e com fer - vor. Gló-ri - o - o - so, São Be - ne - di - i - to, Glo - ri -

29 o - o - so São Be - ne - di - i - to Glo - ri - o - o - so São Be - ne - di - i - to.

Co - om fé, fer - vor.

A forma da *reza* da *ladainha* ou da *novena* é variável. A diferença entre *novena* e *ladainha* é de modo geral segundo alguns membros da Irmandade a seguinte: na *novena* não há *cantigas* cantadas em latim durante essa *reza*. Enquanto na *ladainha* normalmente a Dona

Graça Silva e a Dona Maria Nadir - que devem estar presentes nesse momento -, conduzem essa *reza* com textos lidos de um livro e cantam *cantigas* em latim, como, por exemplo, a *cantiga religiosa* “Ora pro nobis” (Transcrição 8, p. 169). Contudo, muitas vezes essa diferença não é obedecida, pois alguns *festeiros* dizem que vão rezar a *novena* e então cantam cantos em latim e em outros momentos dizem que vão rezar a *ladainha* e não cantam *cantigas* em latim. Portanto, não há uma distinção realmente pré-estabelecida. No geral, o que importa é rezar e agradecer ao santo as graças alcançadas, fazer novos pedidos, e até mesmo fazer novas promessas.

Transcrição 8 – Cantiga “Ora pro nobis”

Ora pro nobis

Tradicional

$\text{♩} = 96$

San - cta Ma - ri - a, San - cta Dei Ge - ni - trix. San - cta Vir - go Vir - gi -
 12 nu - um, o - o - ra pro no - o - bis. O - o - ra,
 18 pro no - o - bis. Pro no - o - o - o - o - bis.

Pelo fato de a Irmandade de Carimbó de São Benedito não possuir uma imagem do santo para ser cultuada, como ocorre em outras festas de cunho religioso, geralmente, quando a *reza* é executada na Capela de São Sebastião, usa-se uma imagem do Santo em madeira que, segundo informações, permanece atualmente quase sempre no altar dessa Capela. E quando,

por algum motivo, a reza é realizada no barracão da Irmandade, a imagem é cedida pelos membros da Irmandade ou pelo próprio *festeiro* no momento das *novenas* ou *ladainhas*.

No final da reza, normalmente todos rezam uma Ave-maria, e, em seguida, o grupo canta novamente a *cantiga* “Folia de São Benedito” (Transcrição 7, p. 168).

Após a execução dessa *cantiga*, todos caminham para o barracão da Irmandade cantando a *cantiga* de Carimbó “Ladainha foi rezada” (Transcrição 9, p. 170), que é, segundo Mestre Ticó, a *cantiga* que deve ser sempre executada no encerramento de todas as *rezas*.

Transcrição 9 – *Cantiga* “Ladainha foi rezada”

Ladainha foi rezada

♩=100 Tradicional

La - da - i - nha foi re - za - da es - tá com - ple - ta o - ra -

5 1. 2.

çã - ão. La - da - çã - ão. Os de - vo - tos que re - zam, re -

9 1. 2.

za - mos com de - vo - çã - ão. Os - de - ão.

Ao chegar ao barracão, algumas pessoas já ficam aguardando o início da festa, outros seguem para as suas casas, enquanto a família do *festeiro* daquele dia geralmente fica no barracão tomando as últimas providências para que tudo saia bem durante a sua festa. E os *tocadores* arrumam os seus instrumentos em um pequeno palco posicionado no segundo espaço do barracão (Figura 24, p. 129).

Esse é o único momento durante a festividade em que não é servida a bebida *gingibirra*, por ser, segundo os *irmãos*, falta de respeito com o Santo. Para os *festeiros* e *tocadores*, por exemplo, a *ladainha* ou a *novena* é o momento de agradecer pelas graças alcançadas e pedir para que ocorra tudo bem durante a festa.

4.1.4. A festa no barracão

Os 11 *festeiros* (um para cada dia da festividade) são responsáveis também pela promoção da festa de Carimbó no barracão da Irmandade. Atualmente, essa festa acontece em um barracão permanente construído em homenagem ao santo, onde cada *festeiro* o utiliza para promover a sua festa. Entretanto, até a década de 1970, segundo os membros da Irmandade, ocorria nas casas dos próprios *festeiros* ou em barracões construídos especialmente para a festa nas proximidades de suas residências. Nessa época, segundo Seu Bernardo, que tocava vários instrumentos de percussão e cantava durante a noite nessas festas:

A festa começava depois da *ladainha*. Aí o *festeiro* chegava na sua casa junto com os participantes da *ladainha*, cantando Folias. Quando chegava, os *tocadores* e *cantadores* já ficavam esperando sentados no tambor. [...] E aí a gente começava a tocar, e se revezava durante a noite toda.⁹⁶

Quanto à decoração do barracão, esta depende exclusivamente do desejo e do poder aquisitivo de cada *festeiro*. Pode ser enfeitado com balões, com panos coloridos lisos ou estampados, com folhas, entre outros adereços.

Por volta das vinte e duas horas, inicia-se oficialmente a festa de Carimbó no barracão dando seguimento assim aos momentos que compõem essa festividade. Muitos fogos de artifício são soltos e os *tocadores* do “Grupo de Carimbó Jovem da Irmandade” executam a *cantiga tradicional* “Quem quiser vir nesta festa” (Transcrição 10, p. 172), obrigatoriamente

⁹⁶ Entrevista realizada com Seu Bernardo, no dia 26 de dezembro de 2014, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

tocada em todas as aberturas das festas. E são os *festeiros* e seus familiares que dançam em cada noite os primeiros Carimbós. Após a execução de uma ou duas *cantigas* é que geralmente os demais participantes da festividade começam a dançar. Como a dança é de roda seguindo a “tradição” de movimento circular, normalmente a sua configuração coreográfica é a de uma grande roda que circula pelo salão, o cavalheiro vai dançando quase sempre na frente da dama e os pares volteiam entre si normalmente sem se tocar.

Transcrição 10 – Cantiga “Quem quiser vir nesta festa”

Quem quiser vir nesta festa

Tradicional

$\text{♩} = 100$ Solo

Quem qui-ser vir nes-ta fes-ta não pre-ci-sa con-vi-dar. Sa-

6 iu na Fo-lha do Nor-te na Pro-vin - cia do Pa-rá. Quem

10 **Coro** cia do Pa-rá. E - la vo - ou, vo - ou, vo - ou. E-la ca- iu, ca-iu, ca-

15 iu. Em tu- a por - ta e - la sen tou! E-la vo -

A configuração instrumental que toca durante essas festas é constituída por todos os instrumentos de percussão da Irmandade e os *tocadores* geralmente intercalam entre si os instrumentos durante a performance musical. Há casos também de alguns *tocadores* que já tocaram com o “grupo jovem da Irmandade” ou que são amigos de alguns desses *tocadores*

pedirem, às vezes, para tocar e dependendo do envolvimento afetivo e de parentesco dessa pessoa com o *tocador* isso pode ser permitido ou não.

Para dançar no salão, conforme as regras da Irmandade, os homens devem obrigatoriamente trajar paletós e gravatas, enquanto as mulheres devem usar, comumente, saias abaixo dos joelhos e blusas com mangas (Figura 47, p. 174). A respeito dos motivos da utilização desse traje nessas festas, há duas versões: De um lado, alguns membros da Irmandade acreditam serem essas *vestimentas* insígnias que derivam do caráter sagrado do Carimbó da Irmandade sendo cultivadas até hoje, em parte, pelos seus integrantes. Pois os *festeiros* e os membros da Irmandade iam antigamente para a *reza* na Igreja com esses trajes e de lá já saiam para a festa; de outro, a tradição do paletó e da gravata existe desde o século XIX, quando um grupo de negros escravos foi chamado para tocar em uma festa de casamento de alguns portugueses colonos. Contam que, como a banda do município de Maracanã não pôde comparecer para tocar nesse casamento, eles procuraram os negros escravos residentes nas proximidades, que possuíam tambores e tocavam Carimbó. Os escravos aceitaram e foram lá tocar. Desde então, é *tradição* dançar usando esses trajes.

Ressalva-se que, devido à solicitação das crianças e de seus responsáveis para que houvesse também festa mais cedo destinada a essa faixa etária infantil, a Diretoria da Irmandade resolveu que, das vinte e uma às vinte e duas horas, ocorreria todas as noites um momento da festa dedicado especialmente para elas, iniciando-se somente, às vinte e três horas a festa aos adultos. Para a Diretoria, esse momento da festa somente para as crianças era muito importante para estimular a nova geração da Irmandade.

Então, como ocorre com os adultos, desde cedo, são os cavalheiros que geralmente convidam as damas para dançar no salão. Em determinado momento dessa festa, cheguei próximo de um garoto que se dirigia ao encontro de sua dama, e ele falou: “Quer dançar?” Ela olhou, não falou nada, só mexeu a cabeça sinalizando que sim. Os dois seguiram para o salão.

Figura 47 – Casal Luciane Corrêa e Silvio Marques dançando e vestidos de acordo com o costume



Fonte: Acervo do autor, 2014.

De pausa em pausa, comumente os meninos e meninas descansam, bebem água e refrigerante, comem, batem fotos, além de estarem normalmente em contato com seus pais que lhes enxugam, de vez em quando, seus rostos molhados de suor. Essas crianças dificilmente querem parar de dançar no salão. E a cada *cantiga*, os pares se revezam envolvidos de muita alegria e satisfação. Estava próximo de um garoto que disse a sua mãe quando ela lhe perguntou se ele queria ir embora: “Mãe, não quero ir embora, não! Amo dançar Carimbó”. E do mesmo modo, quando são os adultos na pausa entre as *cantigas*, os pares sempre saiam do salão para descansar. Só que os homens normalmente saem para beber a *gingibirra* e, as mulheres, para arrumar as suas *vestimentas* e também para beber.

Registra-se que, no decorrer dessas festas, várias outras *cantigas* são executadas pelos dois grupos de Carimbó. Elas se repetem em todas as noites. As *letras* dessas *cantigas* tratam de modo geral de questões referentes à fauna e à flora dessa localidade, de cenas da vida cotidiana desse município, de amor, entre outros temas. Fato curioso é que nas *letras* dessas

cantigas executadas durante a festividade, somente as “Folia de São Benedito” (Transcrição 7, p. 168), “Casa Santa” (Transcrição 6, p. 167), “Ladainha foi rezada” (Transcrição 9, p. 170) e as em latim, como “Ora pro nobis” (Transcrição 8, p. 169), tecem referência especificamente ao santo e/ou a aspectos religiosos.

Igualmente ao momento da *Alvorada*, a bebida e a comida são garantidas pelo *festeiro* do dia. Assim, geralmente são oferecidas às pessoas que estão no salão uma variedade de alimentos, como a carne de porco, o vatapá, bolos variados, o mingau de milho, a galinha com arroz, o *beju-chica* (torrada de tapioca com coco), dentre outros. Também não poderão faltar a *gingibirra* (bebida feita da mistura de gengibre com cachaça) (Figura 48, p. 176) e as batidas de maracujá e/ou de jenipapo. E ainda são servidos café com bolachas e biscoitos. Essa distribuição é uma forma de compartilhar e festejar com toda a comunidade as graças alcançadas naquele ano. Essa ação de ofertar comida estaria associada, segundo alguns membros dessa Irmandade, à própria história de São Benedito que por ter sido cozinheiro nunca faltava comida nas festas. Esses alimentos são entregues geralmente na cozinha do barracão (Figura 49, p. 176) a qualquer pessoa presente na festa que queira comer. Somente os *tocadores* são servidos pelo *festeiro* do dia de forma diferenciada. Na verdade, a regra da Irmandade é que nunca poderá faltar nada para os *tocadores*. Os *tocadores* devem ser tratados de maneira diferenciada, uma vez que são eles, conforme os *festeiros*, dentre outros, os convidados mais importantes, haja vista que se não tiver os *tocadores* de Carimbó e o seu tambor para animar, a festa não pode acontecer. A esse respeito, Sr. Ronaldo, festeiro do dia 27 de dezembro de 2014, explanou: “Como vai ter festa sem os *tocadores* de Carimbó, sem o tambor. O santo quer as coisas todas certas, a *Alvorada* bonita, a comida, o mastro, a bandeira, a *reza* que é importante, e, claro, o tambor e os *tocadores* de Carimbó”⁹⁷. Também faz parte da *tradição* da festividade os *tocadores* receberem como recompensa pelo dia tocado

⁹⁷ Entrevista realizada com Sr. Ronaldo Leão, no dia 27 de dezembro de 2014, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

naquela festa alimentos como porco, frango, carne, entre outros. Esses alimentos são divididos igualmente entre todos os *tocadores* que tocaram naquele dia.

Figura 48 – A bebida *gingibirra*



Fonte: Acervo do autor, 2014.

Figura 49 – Cozinha do *festeiro*



Fonte: Acervo do autor, 2014.

À meia noite, ocorre um dos momentos mais aguardados dessa festa - a Dança do Peru -, que é acompanhada pela *cantiga* “O Peru do Atalaia” (Transcrição 11, p. 178). Dela, participam poucos casais, mais ou menos, na seguinte configuração coreográfica: o cavalheiro corteja a dama, fazendo volteios ao seu redor, com as fraldas do paletó levantadas pelas pontas dos dedos, imitando as asas de ave, o peito saliente, todo inflado, como se fosse um peru. Após certo número de voltas e requebros, o cavalheiro é substituído por outro, depois a dama, e assim sucessivamente vão se revezando homem e mulher para dar oportunidade a novos elementos. Nesse âmbito, “o caráter de dança solista favorece demonstrações de habilidade individual [...] O solista, através de mímicas, executa uma dança imitativa e nisto parece haver muita influência das antigas danças indígenas.” (SALLES e SALLES, 1969, p. 279). Em outras localidades, essa dança, no decorrer do tempo, ao que tudo indica, ganhou novas configurações coreográficas. Pois, conforme Loureiro (1973), Brígido (1975) e Fonseca (1975), um dos pontos de maior destaque dessa dança é quando o cavalheiro entrega o seu lenço e, em seguida, com os braços levantados para trás, abre as pernas até atingir um ângulo que lhe permita apanhar o lenço com a boca sem flexionar os joelhos. A dama fica rodando no centro de uma grande roda formada pelos brincantes, enquanto os dançarinos se sucedem, fazendo-lhe medidas – como juntar com os dentes um lenço no chão, para ofertar-lhe, enquanto a mulher, num volteio mais ousado, passa a saia por cima dele – até que seja enxotado da roda e outro brincante tome seu lugar.

Mais ou menos, à uma hora da madrugada, é que o grupo de Carimbó “Os Quentes da Madrugada” – atual grupo de Carimbó oficial dessa Irmandade - sobe no palco para tocar.

Esse grupo é formado pelos seguintes *tocadores*: Raimundo Costa Corrêa (Dico Boi), no carimbó grande; João Sota (Cabocão), no carimbó médio; Gilson Corrêa (Barão), no carimbó de marcação; Evandro (Meu avô), na caixa *rufô*; Léo, no triângulo; Antônio Walter

(Preto), no carimbó pequeno; Japona, no *reque-reque*; Iago, nas maracas; Raimundo Corrêa Costa (Ticó) e Candido Costa Dias (Candinho), nos *vocais*.

Transcrição 11 – Cantiga “O Peru do Atalaia”.

O peru do Atalaia

Tradicional

$\text{♩} = 100$

O pe - ru do A - ta - lai - a. Xô, pe - ru! O pe - ru tá dan - çan - do. Xô, pe -

5
ru! O - lha co - bre a pe - ru - a. Xô, pe - ru! O pe - ru tá na ro - da. Xô, pe -

9
ru! O - lha co - bre a pe - ru - a. Xô, pe - ru! O pe - ru sai da ro - da. Xô, pe - ru!

Seu Bernardo, antigo *cantador* e *tocador*, em entrevista realizada no dia 26 de dezembro de 2013, contou que nunca mais pôde cantar e tocar nessa festa, haja vista que a formação do *conjunto* de Carimbó se tornou permanente, impedindo assim o revezamento entre os vários *cantadores* e *tocadores* do município.

No decorrer da festa, muitas pessoas vão chegando ao barracão. Aparecem senhores, senhoras e também muitos jovens residentes desse lugar e de outros lugares do Pará. É enorme a quantidade de jovens que comparecem a essas festas. Inclusive são os mais jovens que bebem em grande quantidade a *gengibirra*. Há muitas discussões entre os participantes da festa, sobretudo os mais idosos questionam a presença de adolescentes nessas festas, e

também a venda de bebidas e comidas que são realizadas atualmente pela Diretoria da Irmandade, pois, conforme os membros mais velhos da Irmandade, em outros tempos (sem data específica), os mais jovens não possuíam permissão para participarem da festa, considerada uma diversão de adultos. Para esses membros, a mudança teria ocasionado maior ênfase à Festa de Carimbó, em detrimento dos aspectos religiosos da festividade, como as *novenas* e *ladainhas*, o que, conseqüentemente, acarretou certas divergências com o pároco local.

A festa encerra-se somente às quatro horas da madrugada com a execução da *cantiga tradicional* “Rosa Fina” (Transcrição 3, p. 157) e, em seguida, também, atualmente, da *cantiga* “Está chegando a hora” (Transcrição 4, p. 158), as mesmas que finalizam o momento da *Alvorada*.

4.1.5. O momento do *piloro*

Figura 50 – O momento do *piloro*



Fonte: Acervo do autor, 2014.

O momento do *piloro* (Figura 50, p.179) - sorteio dos onze *festeiros* do ano seguinte - ocorre todos os anos no dia 31 de dezembro, último dia da festividade, no barracão da Irmandade. Esse momento é muito aguardado por toda a Irmandade, haja vista o grande desejo de todos os *irmãos* em serem sorteados para poder homenagear São Benedito, fazer pedidos e, principalmente, agradecer a ele as graças alcançadas.

Essa etapa inicia geralmente às dezessete horas. Para recepcionar os membros da Irmandade, o barracão é geralmente arrumado da seguinte forma: 1) Colocam uma mesa em frente do palco onde o grupo de Carimbó toca nas noites de festa e são espalhadas cadeiras pelo salão; 2) Põem sobre essa mesa dois potes de vidro vazios e um computador; 3) Ligam um microfone numa caixa amplificadora; e 4) Posicionam um tambor carimbó ao lado direito da mesa.

Pouco a pouco os membros da Irmandade chegam e espalham-se por todo o salão. No dia 31 de dezembro de 2014, Leilane Marcia, por exemplo, aguardava ansiosamente o início do sorteio. Ela comentou que decidiu participar da Irmandade logo após dançar o Carimbó pela primeira vez na festividade. Segunda ela:

Algo aconteceu, não sei explicar. Senti dentro do meu coração que tinha que fazer a festa pra São Benedito. Quando saí da festa já sabia, falei pra mamãe que tinha essa obrigação. E aí, estou aqui agora. Tomara que eu consiga. Tenho fé!⁹⁸

Antes de a Secretária da Irmandade, Waldirene Nogueira (Figura 50, p.179), inserir os papéis com os nomes dos *irmãos* em um dos potes de vidro para o sorteio, Isaac Loureiro (Figura 50, p.179), o presidente da Irmandade, geralmente alerta os membros que devem confirmar os seus respectivos nomes numa lista, na qual constam os nomes de todos os membros da Irmandade. Isso, porque, às vezes, novos membros se inscrevem na Irmandade

⁹⁸ Entrevista realizada com Leilane Marcia, no dia 31 de dezembro de 2014, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

somente no decorrer da festividade; e também devido a outras pessoas não quererem mais ser membro da Irmandade ou ainda não quererem naquele ano participar do sorteio.

Fato interessante é que a maioria desses nomes são os dos filhos menores de 18 anos dos *irmãos*. Esses membros fazem normalmente promessas direcionadas a seus filhos. Como é o caso da Sr^a Lourdes, que queria pagar uma promessa feita ao seu filho Marcos, de 8 anos, para se curar de uma forte crise de asma. Ou, como já descritos nesta tese as promessas de Dona Rubenita, para sua filha Dandara (Figura 37, p. 150), e de Tiago Bragança, para seu filho Pedro (Figura 38, p. 150).

Para fiscalizar essas ações, normalmente são convidados, pelo menos, dois membros da Irmandade. Esse procedimento demora quase uma hora, pois eles precisam conferir os nomes de todos os membros da Irmandade que constam nessa lista, escreverem esses nomes em tiras de papel, e, individualmente, depositarem-nas em um dos potes de vidro.

Em 2014, após conferir todos os nomes, Isaac falou:

Vamos dar início ao nosso *Piloro*, que é tradição da nossa Irmandade e da nossa festividade. Nesse ano, nós temos aqui participando desse sorteio 170 *irmãos*. Como todos podem ver temos aqui em um dos potes as datas das festas e mais os papeis em branco, e no outro pote estão os nomes dos 170 membros da Irmandade. Peço que venham aqui nos ajudar a tirar os papeis das crianças. Quem quer?

Com grande entusiasmo, várias crianças se interessaram ou foram estimuladas pelos seus responsáveis para realizarem essa ação. No entanto, quem chegou por primeiro foi a Larissa, que quase caiu quando correu; e, depois, a Maria, que disputou a segunda vaga com outra menina.

Logo em seguida iniciou-se o *Piloro*. De um dos potes, a Larissa tirava o nome de um membro da Irmandade. E do outro, a Maria tirava uma tira de papel com a data de um dos dias da festividade ou em branco. Se o papel da data estava em branco, passava-se para outro

nome. O sorteado podia recusar-se em fazer a festa, por isso sempre eram consultados se queriam ou não realiza-la.

Quando o *irmão* era sorteado, comemorava bastante. Alguns choravam, outros se abraçavam, outros gritavam e diziam: Obrigado, São Benedito! E os tambores eram *batidos*, segundo Mestre Ticó, “pra animar e comemorar essa graça com o *festeiro*”.

O primeiro *festeiro*, que obrigatoriamente é um irmão *promesseiro*, não foi sorteado nos dois anos em que presenciei essa festividade. A Diretoria da Irmandade decidiu, a partir de uma lista de interessados, pelo nome da *irmã* Dandara Rebouças, de 10 anos, que já havia se inscrito para essa função desde o ano de 2011. E pelo nome do *irmão* Pedro Bragança, de 01 e 10 meses de idade, que no ano de 2012 também já havia se inscrito para essa função. O sorteio valeu, portanto, para o período de 22 a 31 de dezembro, ficando distribuído da seguinte forma entre os membros da Irmandade nos anos de 2013 (Quadro 4, p. 182) e 2014 (Quadro 5, p. 183).

Quadro 4 – Membros da Irmandade sorteados no *Piloro* de 2012 - *Festeiros* de 2013

DATA	NOME DO FESTEIRO
22/12	Giuliana Corrêa
23/12	Noberto Dias Bernardo
24/12	Brena Corrêa
25/12	Walcineia Freitas
26/12	Emanuel Loureiro
27/12	Ronaldo Leão
28/12	Julia Mayra Bernardo
29/12	Sandro Loureiro Jr.
30/12	Edvaldo Corrêa
31/12	Klefferson Loureiro

Fonte: Elaboração do autor, 2013.

Quadro 5 – Membros da Irmandade sorteados no *Piloro* de 2013 – *Festeiros* de 2014

DATA	NOME DO FESTEIRO
22/12	Gabriela Marques
23/12	Antônio Walterson Corrêa
24/12	Claudson Corrêa Sota
25/12	Naia Marques
26/12	Neila Costa
27/12	Lana Carla Loureiro
28/12	Ketlem Nicole Marques
29/12	Cleonice Pereira
30/12	Marcelo Corrêa
31/12	Wilhame Corrêa

Fonte: Elaboração do autor, 2014.

4.1.6. A Varrição do Mastro

Logo após o sorteio dos novos *festeiros* ocorre o momento da *varrição do mastro*, que consiste em seu *derrubamento* (Figura 51, p. 184) e, em seguida, no seu *carregamento* novamente pelas ruas do município. Assim, vários homens se reúnem em volta do mastro e é cantada a *cantiga* “Minha Nau” (Transcrição 5, p. 160), a mesma do momento do seu *Levantamento*. Sua configuração instrumental se assemelha também aos do momento do seu *levantamento* e do cortejo que ocorre durante as *rezas* da *ladainha* ou da *novena*. Para que isso transcorra precisamente, faz-se necessário um número considerável de pessoas, pois o mastro será retirado do buraco no qual foi fincado e deverá ser colocado de forma horizontal nos ombros de quem desejar carregá-lo durante o cortejo.

Figura 51 – O momento do *derrubamento do mastro*



Fonte: Acervo do autor, 2014.

E, tal como o ritual de *levantamento*, são os homens, na maioria, que saem com o mastro nos ombros pelas ruas do município. Esse cortejo⁹⁹ se encaminha inicialmente à casa do novo *juiz de mastro* para que lhe seja entregue o mastro. Depois, segue em direção à casa de todos os *festeiros* sorteados e também dos que foram *festeiros* naquele ano, que dão aos *tocadores* alimentos e bebidas como donativos.

Durante esse cortejo, há uma grande comoção entre as pessoas, envolvendo sentimentos de muita alegria e, principalmente, de gratidão ao Santo, uma vez que, tanto para os *festeiros* como para a Irmandade, a festividade daquele ano ocorreu em consonância com a *tradição* e com os desígnios da Irmandade.

⁹⁹ Vale esclarecer que essa ordem de entrega do mastro primeiramente ao *juiz de mastro* é realizada atualmente, pois, outrora, o mastro era entregue só no final do cortejo na casa do novo *juiz de mastro*.

Por fim, todos seguem para o barracão da Irmandade. Ao chegarem lá, dividem-se as bebidas e os alimentos arrecadados e todos seguem para suas casas com o intuito de se prepararem para a última festa.

Contudo, apesar de essa última festa obedecer em sua estrutura às mesmas regras que envolvem todas as outras festas durante a festividade, ela representa para os *tocadores* um momento de Missão cumprida. Pois, como eles dizem, por mais um ano, cumpriu-se o dever deles para com a Irmandade e especialmente para com o *Santo Preto*.

4.2. “Afinidades Rítmicas” entre o “Ritmo Africano” e o “Ritmo do Carimbó”

Embora exista na atualidade uma ampla bibliografia sobre as diferenciações no tocante à Música Africana, os problemas que subjazem às características de sua identificação não são simples, haja vista, segundo Sowande (1944, p. 340), a grande extensão do continente africano, dos seus fatores geográficos distintos e da forte influência desses fatores sobre a arte dos seus diferentes povos, daí a dificuldade, conforme Merriam (1959, p.13), de distingui-las em relação a toda a África.

No entanto, tem sido tão persistentemente tematizada a noção de a propriedade distintiva da música Africana residir na sua estrutura rítmica, que a maioria das pessoas resolveu assumir a ideia de que o traço característico dessa música é seu ritmo. (AGAWU, 1995; JONES, 1954).

Waterman (1948) ratifica esse discurso, ao expressar que “aqueles que tiveram a oportunidade de ouvir a música negra, na África ou no Novo Mundo, foram quase unânimes em concordar que o seu aspecto mais marcante é seu ritmo” [tradução minha]¹⁰⁰ (WATERMAN, 1948, p.24). Merriam (1959, p. 13) acentua, que, possivelmente, “a

¹⁰⁰ *Those who have had opportunity to listen to Negro music in Africa or the New World have been almost unanimous in agreeing that its most striking aspect is its rhythm.*

característica mais marcante da música africana é sua ênfase sobre o ritmo, bem como um conceito de percussão na performance musical” [tradução minha]¹⁰¹. E, por fim, dentre outros, Nketia (1974, p. 125) argumenta que, como na música africana há uma predisposição à percussão e às texturas percussivas, compensa-se, assim, a ausência de melodia ou falta de sofisticação melódica.

Desse modo, há de se considerar a proposição de Agawu (1987): “a crença subjacente parece ser que, para estudar a música africana, é preciso estudar a sua estrutura rítmica”. [tradução minha]¹⁰² (AGAWU, 1987, p. 402).

Baseados nesses argumentos, muitos estudiosos abordaram em suas pesquisas questões fundamentais dessa organização, tais como: Ward (1927, p. 199-223), que apontou semelhanças e contrastes entre a música africana e europeia em sua pesquisa pioneira *Music in the Gold Coast*; Hornbostel (1928, p. 30-62), que considerou a dimensão física do desempenho de elevação e descida das mãos na performance musical e seus efeitos sobre a percepção ocidental em *African Negro Music*; e, Watermann (1948, p. 24-37), que produziu uma síntese de grande relevância acerca dos dispositivos ritmicos africanos em “*Hot*” *Rhythm in Negro Music*.

Há, posteriormente, as referências de Blacking (1955, p. 12-20), que proporcionou uma base empírica para as ideias de Hornbostel em *Some Notes on a Theory of Rhythm Advanced by Erich von Hornbostel*, de A.M. Jones (1959), que produziu em dois volumes um dos trabalhos mais abrangentes sobre o ritmo africano no seu livro *Studies in African Music*, e de Koetting (1970, p. 115-146), que, interessado no desenvolvimento da notação musical, escreveu o artigo *Analysis and Notation of West African Drum Ensemble Music*.

Entre os estudos mais gerais sobre o ritmo africano, destacam-se ainda os trabalhos de Merriam (1959, p. 13-19), *Characteristics of African Music*, de Nketia (1974), *The Music of*

¹⁰¹ *The most outstanding characteristic of African music is its emphasis upon rhythm as well as upon a percussive concept of music performance.*

¹⁰² *The underlying credo would seem to be that to study African music is to study its rhythmic structure.*

Africa e African Music in Ghana, de Kauffman (1980), *African Rhythm: a Reassessment*, além de *The invention of African Rhythm* e *The Rhythmic Structure of West African Music*, de Agawu (1987).

Assim, como neste item o objetivo principal é estabelecer possíveis “afinidades” entre a estrutura rítmica do Carimbó e de alguns elementos rítmicos africanos, utilizarei para fundamentação teórica, principalmente os trabalhos bibliográficos escritos nas últimas décadas por diferenciarem traços africanos nas estruturas rítmicas de determinadas manifestações culturais do Brasil, como Alvarenga (1946), Andrade (1989), Cançado (1999, 2000), Sandroni (2001), Mukuna (2006), Oliveira Pinto (2009), entre outros, que abordaram questões específicas relacionadas à influência da música africana no Brasil.

Com base nesses postulados, evidenciarei no subitem a seguir especificamente a “fórmula rítmica” denominada “sincope característica” e suas variantes que marcam, segundo renomados autores, a musicalidade afro-brasileira, além disso, destacarei as supostas “afinidades” com o repertório de Carimbó tocado e cantado durante a Festividade de São Benedito.

Convém ressaltar que, quando os *tocadores* pretendem evidenciar suas respectivas execuções musicais na performance musical do Carimbó, chamam-nas de *levadas*, de *batidas* e de *ritmo*, cujas terminologias podem representar o tambor tocado tanto individualmente como em conjunto (vários tambores), ou ainda, simultaneamente, com outros instrumentos de percussão tocados no Carimbó.

Então, para proporcionar melhor entendimento dessas especificidades musicais, utilizo neste trabalho, a partir de observações em campo, as terminologias: *batida*, para representar, de forma individual, o som percutido no tambor carimbó; *levada*, para simbolizar o padrão rítmico de cada instrumento tocado no Carimbó; e *ritmo*, para ilustrar a

construção musical geral do Carimbó, quando os instrumentos de percussão são simultaneamente tocados juntamente com o *vocal* dos *cantadores* das *cantigas* de Carimbó.

Vale salientar que, como pretendi, neste capítulo, transcrever as *batidas*, *levadas* e *ritmos* dos instrumentos de percussão, foram necessárias as seguintes considerações:

Para Nettl (1964), por exemplo, transcrição é, em Etnomusicologia, “o processo de notação sonora, de reduzir o som ao símbolo visual [...]” [tradução minha]¹⁰³ (NETTL, 1964, p. 98). E, nesse âmbito, a transcrição musical tem sido uma atividade bastante polêmica e discutível, gerando, entre etnomusicólogos, vários questionamentos, como: Para que e o que transcrever? E, em especial, dentre outras questões, Como transcrever?

Ao considerar essas arguições, compartilho com Seeger (1987) a ideia de que a “transcrição não deve ser um fim em si mesmo, mas sim uma ferramenta para levantar questões” [tradução minha]¹⁰⁴ (SEEGER, 1987, p. 102). O que implica a constatação de que o repertório do Carimbó dessa Irmandade, transcrito neste trabalho, significa uma via de compreensão na análise do fenômeno musical, apesar de entender a transcrição como “[...] uma representação de sons musicais com a função, entre outras coisas, de registro e comunicação. [...] a transcrição não é a música, ela representa algo externo a ela” (CARDOSO, 2006, p.63).

O etnomusicólogo é, portanto, como bem enfatiza Cardoso (2006), um intérprete, um tradutor que, para realizar essa função, utiliza ferramentas, como a transcrição. Tal como realizaram os etnomusicólogos Lucas (2002), Ribeiro (2003), Barros (2005), Mello (2005), Queiroz (2005) e Chada (2006) nos seus importantes trabalhos etnomusicológicos. E, dentre outros estudiosos, os percussionistas Rocca (1986), Anunciação (1990), Matos (2004), Teixeira (2006) e Sampaio (2009), em seus métodos para percussão.

¹⁰³ *the process of notating sound, of reducing sound visual symbol [...].*

¹⁰⁴ *transcription should never be an end in itself, but rather a tool for raising questions.*

Então, mesmo conhecendo distintas formas de transcrição, como o Tubs¹⁰⁵ (Time Unit Box System), as “representações geométricas”¹⁰⁶, dentre outras, que servem de técnicas de representação de ritmos, optei, neste trabalho, pela notação tradicional ocidental. Pois, com esse tipo de transcrição, posso realizar, como um tradutor, uma conversão de linguagem para fins de entendimento e comunicação; é uma transfiguração para um sistema, a meu ver e devido à minha formação musical, de domínio mais amplo.

Ao perceber, no entanto, os vários problemas desse tipo de transcrição, por conta, por exemplo, de um ouvido tipicamente ocidental lidar, muitas vezes, de forma analítica, com uma música absolutamente estranha ao seu sistema matriz (MELLO, 2005), busquei apresentar na referida transcrição um código satisfatório ao melhor entendimento de sua leitura e execução, atividade realizada graças ao trabalho em campo, junto aos *tocadores* de Carimbó, em atentas observações.

Dentre essas particularidades, destacam-se a forma como a sonoridade do tambor estava sendo manipulada, possibilitando transcrever as suas possibilidades timbrísticas, a técnica empregada, o tipo de golpe, a intensidade do ataque, a mecânica, a estrutura do instrumento e, principalmente, neste caso, dentre outras, a alternância, a simultaneidade e a repetição das mãos no ato da execução.

A manulação específica no tambor carimbó, é, sem dúvida, de grande expressão no Carimbó de Santarém Novo, pois, de outra forma, não possibilitaria, por exemplo, as

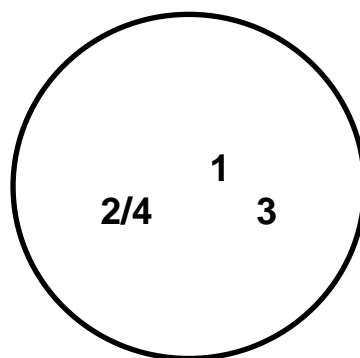
¹⁰⁵ Segundo Sampaio (2005), a representação *Box Notation Method* ou TUBS (*Time Unit Box System*) é uma popular representação de ritmos para percussionistas que não leem música. E foi originalmente usada por Philip Harland e James Koetting para representar poliritmos da música africana (Koetting, 1970). Variantes do método TUBS podem simplesmente usar um símbolo qualquer para representar o ataque e outro símbolo para representar as pausas (Toussaint, 2004). “Por exemplo, a *Clave Son* poderia ser representada como [x..x..x...x.x...] ou, ainda, numa **notação binária** com ‘1’ para representar ataque e ‘0’ para pausa. Essa representação pode ser considerada uma espécie de representação vetorial, onde cada posição (*box*) é representado em uma das ordenadas: (1,0,0,1,0,0,1,0,0,1,0,1,0,0,0).” (SAMPAIO, 2005, p. 3).

¹⁰⁶ Representações geométricas existem desde o século XIII, quando o autor árabe Safi-al-Din registrou a notação circular (Toussaint, 2004). Nessa representação, um círculo, representando o ritmo, é dividido em fatias. As fatias escuras representam ataques, enquanto as fatias claras representam silêncios. Outra representação mais recente consiste em marcar os pontos de ataque na circunferência e traçar retas entre pontos consecutivos. Assim o padrão rítmico se transforma num polígono convexo. (SAMPAIO, 2005).

verdadeiras nuances características dessa manifestação. Nuanças estas chamadas por alguns *tocadores* de carimbó de balanço e de *swing* e, que, ao englobar o fraseado, o ataque das notas, etc, são, geralmente, muito difíceis de transcrever. “Tocar com *swing*, *swingar*, significa trazer, à execução de uma peça, certo estado rítmico que determine a sobreposição de uma tensão e de um relaxamento” (FRANCIS, 1987). Esta é a dialética do *swing*, por assim dizer: dar flexibilidade a um ritmo, dar “balanço” a uma frase, e, contudo, manter a precisão, preservar o foco da música, para evitar que ela perca o caráter incisivo.

Na tentativa, então, de demonstrar os processos que elegi para transcrever esses tambores, juntamente com os *batedores* de carimbó dessa Irmandade, para exemplificar, apresento uma das *levadas* do *carimbó base (médio)*. Nessa *levada*, o primeiro ataque dá-se com a mão direita, no lado direito da membrana, bem próximo ao centro do tambor (nº 1) (Figura 52, p. 190); o segundo *toque* ocorre com a mão esquerda, percutindo na parte inferior esquerda da borda da membrana (nº 2) (Figura 52, p. 190); o terceiro ataque é *batido* com a mão direita, na parte inferior direita da borda da membrana (nº 3) (Figura 52, p. 190); e o quarto ataque é *tocado* na borda esquerda, da parte inferior do tambor, com a mão esquerda (nº 4) (Figura 52, p. 190).

Figura 52 – Simulação da membrana do tambor carimbó

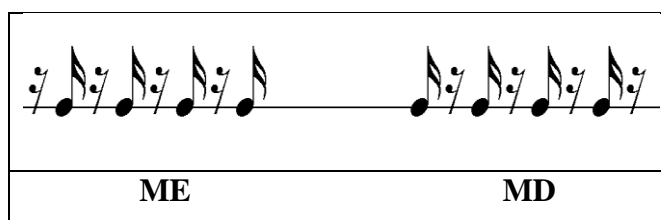


A movimentação rítmica constante observada nessa *levada* (Transcrição 12, p. 191) me levou a detectar a alternância das mãos em oito *batidas*. (Transcrição 13, p. 191)

Transcrição 12 – Movimentação rítmica do tambor carimbó

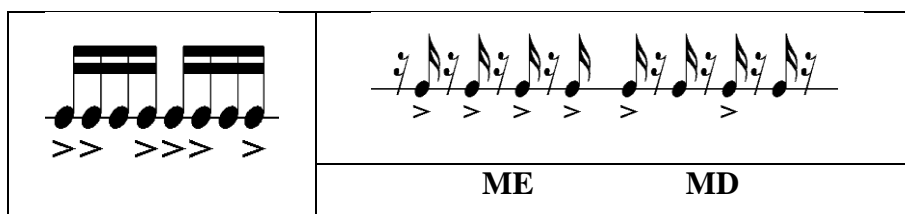


Transcrição 13 – Alternância das mãos em 8 *batidas* (mão esquerda e mão direita)



Logo, essas percepções também demonstraram diferenças de intensidades em alguns *toques* (1, 2 e 4/ 1, 2 e 4) (Transcrição 14, p. 191).

Transcrição 14 – Demonstração da dinâmica dos toques empregados no carimbó



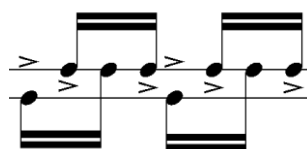
Assim, ao visar a uma representatividade para essas manuações e, ao mesmo tempo, para suas distinções de timbre e intensidade, sintetizei-as, inicialmente, em três linhas, como na transcrição 15 (p. 192)¹⁰⁷. E, finalmente, em duas linhas, como na transcrição 16 (p. 192).

¹⁰⁷ Na transcrição 15, a sigla M.E.B significa mão esquerda na borda; a sigla M.D.B significa mão direita na borda; e a sigla M.D.C significa mão direita no centro.

Transcrição 15 – Representação da *levada* do *carimbó base (médio)* em 3 linhas



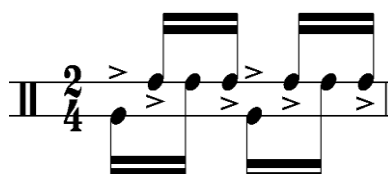
Transcrição 16 – Representação da *levada* do *carimbó base (médio)* em 2 linhas



Apesar de os *tocadores* de carimbó, em Santarém Novo, não pensarem explicitamente em compassos nem usarem tal terminologia em sua prática musical, optei, neste trabalho, pelo enquadramento da música em compassos binários, tendo a semínima como unidade de tempo. Isso, porque, ao averiguar em campo a música do Carimbó, percebi certa regularidade dos seus padrões rítmicos e melódicos, aspectos também outrora identificados por estudiosos como Salles e Salles (1969), Cantão (2002), Blanco (2003), Guerreiro do Amaral (2003), Matos (2004) e Monteiro (2010) em seus respectivos trabalhos acadêmicos.

Nesse sentido, ao seguir este princípio – o de quantizar os padrões segundo uma figura de nota padrão – a *levada* ficou assim transcrita: (Transcrição 17, p. 192)

Transcrição 17 – A *levada* do *carimbó base (médio)* segundo uma figura de nota padrão

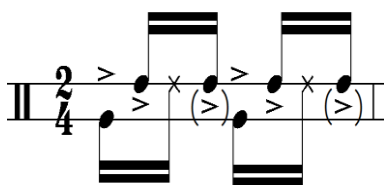


Por constatar outras alterações de intensidade nas *batidas* empregadas na membrana do tambor carimbó, é que decidi adotar o acento entre parênteses para representar uma dinâmica inferior à do acento sem parênteses. E, por fim, optei ainda pela letra “X”, na cabeça da nota, para simbolizar as *batidas* com dinâmica inferior à do acento entre parênteses.

Em particular, no caso da nota representada com um X, considerei aquelas *batidas* designadas pelos seus *tocadores* de *toques mudos* – semelhantes àquelas reconhecidas no meio musical como *Ghost notes*¹⁰⁸ – que, mesmo preenchendo os espaços da subdivisão da *levada*, contribuindo assim para a sua estrutura rítmica, não eram exatamente ouvidos e/ou percebidos durante a performance.

Dessa forma, finalmente, essa *levada* do *carimbó base (médio)* ficou transcrita similarmente à transcrição 18 (p. 193), e seu suporte é uma bula que criei para melhor compreensão dessa e de todas as transcrições dos tambores carimbós, inclusive as dos demais instrumentos de percussão tocados nesse Carimbó. Para tanto, nessa bula (Figura 53, p. 194), estão relacionados todos os sinais empregados nas transcrições dos instrumentos de percussão que constituem o Carimbó executado nessa festividade, com suas respectivas significações.

Transcrição 18 – *Levada* transcrita do *carimbó base (médio)*: com acento, com acento entre parênteses e com *toque mudo* (X)



¹⁰⁸ “Também conhecida por *dead note* é uma nota cuja frequência não é definida, sendo mais importante o seu comportamento rítmico”. (BORÉM e SANTOS, 2003, p. 73).

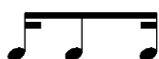
Figura 53 – Bula dos sinais utilizados na transcrição dos instrumentos de percussão

	Mão direita (Tambor carimbó)
	Mão esquerda (Tambor carimbó)
	<i>Bater no centro da membrana do tambor / Sacudir maraca “grave”</i>
	<i>Bater próximo à borda do tambor / Sacudir maraca “aguda”</i>
	Maior intensidade, em relação à nota sem acento. (Todos os instrumentos)
	Dinâmica inferior à do acento sem parênteses. (Todos os instrumentos)
	Sinal com a letra “X” na cabeça da nota simboliza as <i>batidas</i> com dinâmica inferior à do acento entre parênteses. (Todos os instrumentos)
	Raspar o <i>reque-reque</i> com movimento para frente
	Raspar o <i>reque-reque</i> com movimento para trás
	Toque solto (aberto) no Triângulo.
	Toque preso (abafado) no Triângulo.
	Mão direita (<i>Rufo</i>)
	Mão esquerda (<i>Rufo</i>)

4.2.1. A “síncope característica” no Carimbó

A “síncope característica” (Figura 54, p. 195) - terminologia cunhada por Mario de Andrade¹⁰⁹ e usada por Tania Cançado em relação ao ritmo sincopado composto por semicolcheia, colcheia e semicolcheia -, é ponderada por alguns estudiosos como sendo uma das mais importantes fórmulas rítmicas que surgiram nas Américas, no século XIX, por intermédio dos escravos africanos. (CANÇADO, 1999, p. 4).

Figura 54 – A “síncope característica”



Nesse sentido, Sandroni (2002) elucida que a “síncope característica” (Figura 55, p. 195), assim como o “ritmo de habanera” (Figura 55, p. 195) são variantes do *tresillo* (Figura 55, p. 195). Ou seja, para o referido autor, esse ritmo assimétrico – o *tresillo*¹¹⁰ (padrão rítmico “3+3+2”) - é “o mínimo denominador comum” dessas duas outras fórmulas rítmicas - “síncope característica” e “ritmo de habanera” - encontradas frequentemente nas práticas musicais afro-brasileiras.

Figura 55 – Fórmulas rítmicas encontradas nas práticas musicais afro-brasileiras (SANDRONI, 2002).

Síncope característica	Ritmo de Habanera	Ritmo de Tresillo

¹⁰⁹ Segundo Carlos Sandroni, “A presença desta figura rítmica na música brasileira do século XIX e início do XX é tão marcante que levou Mário de Andrade a cunhar a expressão ‘síncope característica’ para referir-se a ela, termo discutível, mas consagrado pelo uso” (2002, p. 102).

¹¹⁰ “Como este ritmo comporta três articulações, os cubanos chamaram-no *tresillo* [...]” (SANDRONI, 2001, p. 28).

Por outro lado, Cançado (1999), ao buscar identificar conexões entre as estruturas rítmicas africanas com as sequências rítmicas de alguns estilos populares desenvolvidos no Novo Mundo - do Brasil (Modinhas, Lundus e Tango/Choro), de Cuba (Contradanças e Habaneras) e dos Estados Unidos (Ragtime) -, concluiu que essas sequências, quando transformadas em notação tradicional, estão presentes de forma idêntica dentro das *time-lines*¹¹¹ africanas e/ou haitianas. Assim, conforme essa autora,

O desenvolvimento da síncope característica na música popular de Cuba [...] e dos Estados Unidos [...] foi originado da música rítmica das tribos Yorubas e Dahomeans, negros remanescentes da Costa Oeste da África. No Brasil, em especial nas colônias do Rio de Janeiro, o mesmo ritmo foi originado da música das tribos Bantus da região de Angola/Zaire, remanescentes da África Central. (CANÇADO, 1999, p. 7)

Igualmente preocupado em apontar os elementos musicais herdados da África no Novo Mundo, Mukuna (2006) também admitiu, mais tarde, a provável contribuição bantu¹¹² na Música Popular Brasileira, em decorrência da presença do padrão rítmico (*time lines*) de “4 pulsos” (Figura 56, p. 196).

Figura 56 – Padrão Rítmico de 4 pulsos (MUKUNA, 2006)



¹¹¹ Ela, a *time-line*, pode ser definida, conforme Nketia (1974) como sendo “um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade. Ao invés de grupos regulares de quatro notas, grupos de cinco, seis ou sete notas podem ser utilizados em padrões de subdivisão binária ou ternária (compasso simples ou composto)” (NKETIA, 1974. p. 132).

¹¹² O termo “Bantu” empregado nesse estudo por Kasadi wa Mukuna faz referência ao conjunto das tribos que ocupavam o antigo Reino do Kongo no início das atividades escravistas no século XVI. Isto é, as tribos que ocupavam o vale do rio Congo e, particularmente, a área definida como “zona de interação cultural”, que se estende pelos dois lados da fronteira Congo-Angola. Nesse contexto, o autor excluiu o Gabão e Mayombe que nesse período estavam organizados em nações autônomas. (MUKUNA, 2006, p. 23)

Na concepção desse autor, tal padrão rítmico é *ritmo* de samba mais característico e pode ser encontrado geralmente em muitas partes da África, ocorrendo “no que pode ser considerada ocasião condicional ou circunstancial, por depender enormemente da organização poética do texto cantado, que determina sua sequência apropriada de valor de nota.” (MUKUNA, 2006, p. 120). É o caso do exemplo XIV-8a apresentado por Nketia (1974) e citado por Mukuna (2006), em cuja transcrição musical dos *hehes* da Tanzânia (Figura 57, p. 197), o primeiro motivo (Figura 54, p. 195) aparece toda vez que a palavra *kalala* é usada; e todo padrão (Figura 56, p. 196) aparece em relação à combinação de palavras *kalala kwaku*. (MUKUNA, 2006; NKETIA, 1974).

Figura 57 – Transcrição musical dos *hehes* da Tanzânia

Tradição oral Makonde Norte de Moçambique

Nya vi - tam-so__ Nya-vi-tam-so ku-mbe **ka-lala**__ Nya-vi-tam-so ku-mbe

6 **ka-la-la kwaku** tem-be-la-le Nya -mu se - va__ Nya-mu se - va ku-mbe

10 **ka-la - la**__ Nya -mu-se va ku-mbe **ka-la - lakwa-ku** tem-be-la__

Portanto, conforme anteriormente mencionado, a “síncope característica”, tal qual verificada nos primeiros gêneros populares brasileiros - modinhas, lundu e tango/choro, tratados por Cançado (2000); no samba, abordado por Mukuna (2006); e, no maxixe,

constatado por Andrade (1989), pode ser encontrada, dentre outras manifestações brasileiras, no *Ritmo do Carimbó*.

A esse respeito, Menezes (1958) notou que na performance musical do Carimbó de Marapanim (PA), “os dois tambores, um maior e outro menor, [...] serviam de assento para os *tocadores*, que neles batiam com ambas as mãos, em ritmo sincopado, fazendo a marcação da dança”. Salles e Salles (1969) informaram que no Carimbó de Vigia (PA) as síncopas não são muito frequentes nas melodias, porém a batida do tambor agudo é quase sempre sincopada. Cantão (2002) declarou, posteriormente, que no Carimbó de Marapanim havia um ritmo sincopado característico. E, do mesmo modo, em trabalho de campo, observei que, no Carimbó executado pelos *tocadores* da Irmandade de São Benedito, a “síncopa característica” apresenta-se de forma predominante, principalmente nas *levadas* dos tambores carimbós.

Assim sendo, essa “síncopa” aparece geralmente no primeiro tempo da *levada* do *carimbó marcador ou de marcação* (Transcrição 19, p. 198), tambor, cuja função para seus *batedores* ou *tocadores*, como o próprio nome sugere, é *marcar o ritmo, dar sustentação*.

Transcrição 19 – *Levada do carimbó marcador*

Com <i>toque mudo</i>	Sem <i>toque mudo</i>

Ocorre de forma duplicada nos dois tempos da *levada* do *carimbó base (médio)* (Transcrição 20, p. 199), tambor que instaura a base rítmica do Carimbó, sem a qual o Carimbó não pode alcançar, segundo seus *tocadores*, sua *levada bem marcada*.

Transcrição 20 – *Levada do carimbó base (médio)*

Com <i>toque mudo</i>	Sem <i>toque mudo</i>

E, na *batida* do *carimbó pequeno*, essa “síncope” aparece também geralmente de forma duplicada nos dois tempos semelhantemente à *levada* do *carimbó base (médio)*. Nesse caso, em particular, constatei no discurso dos seus *tocadores* que esse tambor havia sido inserido na construção musical desse Carimbó, para *dar mais base pro Carimbó*, o que faz grande sentido, haja vista que seus *tocadores* executam nas suas performances a mesma *levada* do *carimbó base (médio)*.

No *carimbó repique* ou *repinique*, que serve para *repicar* ou *repinicar* o ritmo do Carimbó, ou seja, fazer variações, paradas ou, como alguns gostam de chamar, *dar breque no Carimbó*, a “síncope” não ocorre de forma constante, pois sua *levada* é geralmente executada da seguinte forma: (Transcrição 21, p. 199)

Transcrição 21 – *Levada do carimbó repique*

Com <i>toque mudo</i>	Sem <i>toque mudo</i>

Essas variantes rítmicas ocorrem, segundo seus *tocadores*, especificamente a partir do canto e seu respectivo texto, e podem acontecer na preparação da estrofe para o refrão, ou vice-versa, e ainda em alguns momentos, em que o *tocador* sinta intuitivamente que as pode

aplicar, conforme explicou Mestre Ticó: “[...] na *cantiga* a gente sente o momento que dá pra fazer uma *repicada*, uma *virada*. A *cantiga* pede e a gente faz”¹¹³.

Ao mesmo tempo, essa “síncope” é constante na *levada* do *rufo* (Transcrição 22, p. 200) e na estrutura rítmica de todas as *cantigas* que compõem o repertório do Carimbó executado nessa festividade, bem como aparece quase sempre na finalização da performance musical do Carimbó.

Transcrição 22 – *Levada do Rufo*



Nessa finalização, geralmente, é o *cantor* ou *cantador* com expressões corporais ou visuais quem efetua o término da *cantiga*. Mestre Ticó explicou que o fato de tocar há tanto tempo com os mesmos *tocadores* garante muitas vezes com um simples gesto o momento do término de uma *cantiga*. Porém, em alguns casos, os dançarinos podem ter essa função em decorrência do texto da *cantiga*. Na “dança do Peru”, por exemplo, quando o último casal ouve na *letra* da *cantiga* a frase “O peru sai da roda” e dirige-se para a frente dos *tocadores*, esses entendem ser o momento de finalização da performance musical.

Assim sendo, para ilustrar essas *levadas*, algumas variantes (Ver *levadas do carimbó repique* e das maracas) e a finalização do Carimbó, apresentarei a seguir as grades das *cantigas* “Bico do Pica-pau” (Transcrição 23, p. 202), “Minha Nau” (Transcrição 24, p. 204) e “Quem quiser vir nesta festa” (Transcrição 25, p. 206) - executadas pelos grupos de Carimbó da Irmandade nos dias 21 e 22 de dezembro de 2014, nas ocasiões da *Alvorada*, do

¹¹³ Entrevista realizada com Mestre Ticó, no dia 20 junho de 2013, em Santarém Novo (PA).

levantamento do Mastro e da festa no barracão -, nas quais podem ser observadas, de forma geral, algumas formulas rítmicas sincopadas específicas dos instrumentos que constituem a configuração instrumental desses Carimbós.

Com esses exemplos, nota-se que a “síncope característica”, realizada nessas performances musicais, não se apresenta somente como uma das possibilidades rítmicas desse Carimbó, mas, sim, a meu ver, configura-se como um provável elemento de identificação musical. Fato constatado, pois, quando muitos *participantes* pretendem reconhecer se uma festa de Carimbó está sendo *bem realizada* ou *festejada* observam imediatamente o *sincopado*, o *balanço* e o *molejo* da *levada* do tambor carimbó, e, por conseguinte, o seu andamento, a sua maneira de tocar e tudo mais de essencial na performance desse tambor e do grupo de Carimbó.

Mestre Ticó e Seu Bernardo, referindo-se a essas questões, explicaram que:

É o tambor que marca o ritmo do Carimbó. Sem ele não tem Carimbó. Pode não ter as maracas, o xeque, mas se não tiver o carimbó não fica a mesma coisa o Carimbó. [...] Pode ter, mas aí não é o Carimbó. É outro ritmo [...] Aqui, o povo já conhece a nossa festividade. É só o tambor começar a tocar e logo vai chegando gente de todo lugar [...] É porque o ritmo do tambor não pode faltar. É ele que dá o balanço, o molejo, entende? [...] Mas não pode correr muito, porque fica muito ligeiro fica difícil pra dançar. [...] É que a velocidade do toque é que dá o balanço na dança.¹¹⁴

[...] Não é mais como antes esse Carimbó. Agora eles tocam muito rápido, a gente dança um pouco e começa logo a cansar. Esse ritmo muito ligeiro não é o Carimbó raiz. [...] Carimbó bom é quando vai bem no molejo, no balanço do tambor. Ontem ouvi daqui de longe um Carimbó bem ligeiro, e não quis ir lá dançar. Só vou depois da festa da molecada, pra dançar com o grupo dos mais velhos que sabe bater um bom Carimbó, mais calmo, sincopado como falam por aí, como é o certo, o Carimbó de raiz. [...] Os Quentes quando entra pra tocar alivia mais, vai só no molejo. Mas a garotada toca muito ligeiro e aí não dá muito pra aguentar, já estou velho.¹¹⁵

¹¹⁴ Entrevista realizada com Mestre Ticó, no dia 29 de dezembro de 2014, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

¹¹⁵ Entrevista realizada com Seu Bernardo, no dia 26 de dezembro de 2014, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

Transcrição 23 – Grade da cantiga “Bico do pica-pau”

Bico do pica-pau

Tradicional

Tempo: ♩=100

Time Signature: 2/4

Key Signature: One sharp (F#)

Canto: No bi - co do pi - ca - pau, ô no bi-co ru fa o tam-bor. No bi-co do pi-ca

ruf. D E E D E E D E E

carimbó peq.

carimbó rep.

carimbó base

carimbó marc.

Reco-reco

Maracas

Triângulo

7

Cto. pau, ô no bi - co-ru - fa o tam-bor. Vi-e - mos can-tar al - vo ra - da na por - ta do meu a mor.. Vi-e

ruf. D E E D E E

ca. pq.

ca. rep.

ca. ba.

car. mac.

Rec.

Mrcs.

Tri.

First Ending: 1.

14

cto. mor. Se - nho - ra do - na Ma - ri - a Ma ri - a do co - ra - ção, man -

ruf. D E E D E E

ca. pq.

ca. rep.

ca. ba.

car. mac.

Rec.

Mrcs.

Tri.

19

cto. dei fa - zer um re - ló - gio da cas - ca do ca - ma - rão. ô! Se - ô!

ruf. 1. 8 2. *f*

ca. pq. *f*

ca. rep. 8 *f*

ca. ba. 8 *f*

car. mac. 8 *f*

Rec. 8 *f*

Mrcs. 8 *f*

Tri. 8 *f*

Transcrição 24 – Grade da *cantiga* “Minha Nau”

Minha nau

Tradicional

$\text{♩} = 100$

Canto

Mi-nha nau que vem da Ba - hi - a, ô mi-nha nau que vem da Ba - hi - a que vem na - ve-

ruf. $\text{♩} = 100$

carimbó peq.

carimbó rep.

carimbó base

carimbó marc.

Reco-reco

Maracas

Triângulo

6

cto.

gan do nas on-das - do mar. Que vem na ve - gan-do nas on-das do mar. O-lha o ga - lo - pe do mas - tro lu -

ruf.

ca. pq.

ca. rep.

ca. ba.

car. mac.

Rec.

Mrcs.

Tri.

11

cto. meu, — O-lha o ga -lo pe do mas-tro lu - meu, a on-de na - ve ga_u ma pom-ba re - al! A on-de na

ruf. 4

ca. pq. 4

ca. rep. 4

ca. ba. 4

car. mac. 4

Rec. 4

Mrcs. 4

Tri. 4

D E E D E E



16

cto. ve - ga_u ma pom - ba - re - al!

ruf. *f*

ca. pq. *f*

ca. rep. *f*

ca. ba. *f*

car. mac. *f*

Rec. *f*

Mrcs. *f*

Tri. *f*

Transcrição 25 – Grade da *cantiga* “Quem quiser vir nesta festa”

Quem quiser vir nesta festa

Tradicional

♩ = 100

Canto

Quem qui - ser vir nes - ta fes - ta não pre - ci - sa - con - vi - dar, Sa - iu na Fo lha do

ruf. ♩ = 100

carimbó peq.

carimbó rep.

carimbó base

carimbó marc.

Reco-reco

Maracas

Triângulo



7

cto.

Nor - te na Pro - vín - cia do Pa - rá - Quem - cia do Pa - rá - E - la vo -

ruf.

ca. pq.

ca. rep.

ca. ba.

car. mac.

Rec.

Mrs.

Tri.

12

cto.  ou, vo-ou, vo-ou. E - la ca - iu, ca-iu, ca - iu. Em tu - a por - ta e -

ruf.  D E E D E E

ca. pq. 

ca. rep. 

ca. ba. 


car. mac. 

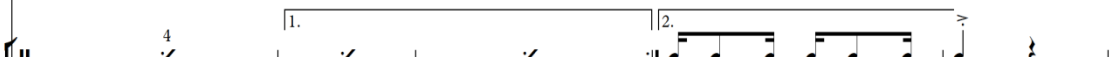
Rec. 

Mrcs. 


Tri. 

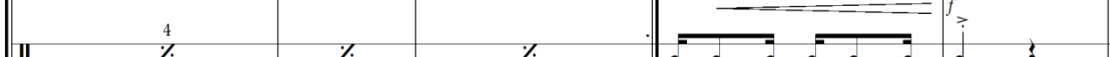
17

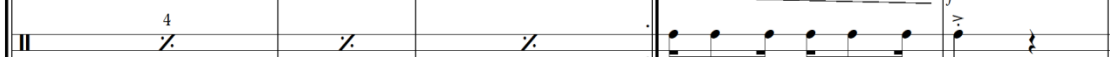
cto.  la sen - tou! E - la vo -

ruf.  4 1. 2. *f*

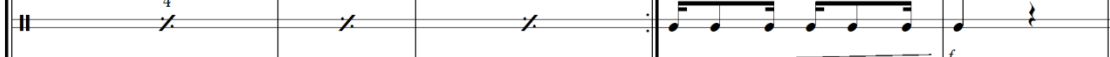
ca. pq.  4 1. 2. *f*

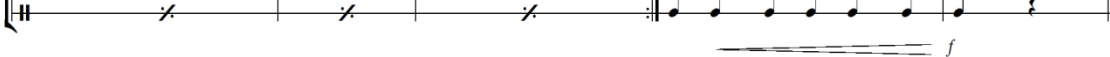
ca. rep.  4 1. 2. *f*

ca. ba.  4 1. 2. *f*

car. mac.  4 1. 2. *f*

Rec.  4 1. 2. *f*

Mrcs.  4 1. 2. *f*

Tri.  4 1. 2. *f*

Contudo, compreender o que esses discursos musicais representavam, só foi possível após ver e ouvir esses grupos tocando em várias apresentações nessa festividade, para, por fim, constatar que, nesse Carimbó, o *não sincopado* ocorria geralmente quando a sua *levada* se acelerava, causando, com isso, a alteração dessa rítmica. Ou seja, em decorrência da *ligeireza* do andamento da *cantiga* – que normalmente era executada na faixa metronômica de 100-104 (a semínima) –, a execução da “síncope” nesses instrumentos se tornava tecnicamente muito mais complexa de se desempenhar provocando a sua modificação em uma “tercina de colcheias” ou na célula rítmica formada por “colcheia mais duas semicolcheias” muito comum na performance do *reque-reque* (Transcrição 26, p. 208) e das maracas (Transcrição 27, p. 208) nessa manifestação. Ou ainda, mais constantemente, na célula formada por “colcheia pontuada mais semicolcheia”, que é usada como uma das variantes da *levada* do *carimbó repique*. Portanto, o que deveria ser ouvido nesse Carimbó como uma “síncope” que, conforme descrevera Tio Bernardo, “identificaria”, no caso, o *Carimbó de raiz – sincopado, com balanço e com molejo* –, transformou-se em um Carimbó, segundo ele, *não certo*.

Transcrição 26 – Levada do reque-reque



Transcrição 27 – Levada das maracas



Fato semelhante pode ser constatado, a meu ver, nas explanações de Salles e Salles (1969), quando investigaram o Carimbó de Vigia, em 1968, e verificaram que a característica

predominantemente negra dessa manifestação, de certa forma, estava nessa época sendo “diluída” em decorrência das modificações ocorridas em sua estrutura rítmica. Pois, segundo esses autores, estava ocorrendo na rítmica dessa manifestação “certo amolecimento, ou melhor, certo enfraquecimento do ritmo legitimamente africano” (SALLES e SALLES, 1969, p. 280), sobretudo se tal constatação dessa época for comparada com a indicação dos documentos que foram transmitidos por Tó Teixeira¹¹⁶, sendo este ritmo oriundo dos negros e realizado, em Belém, no começo do século XX.

Contudo, embora não seja objetivo desta tese discutir aspectos teóricos de identidade musical nessa manifestação, não posso deixar de realizar, mesmo que brevemente, uma reflexão sobre esse tema, apesar de ter consciência da dificuldade que lhe é peculiar em virtude da complexa e vasta gama de sentidos envolvidos.

Nessa perspectiva, verifica-se que o tema “identidade” - termo derivado dos vocábulos latinos *idem* e *identitas* (ambos significando “o mesmo”) e do vocábulo *entitas* (entidade) (CALDAS e WOOD JR., 1997) -, tem se destacado, nos últimos anos, como uma questão fundamental nas discussões contemporâneas e, por isso, tem ocorrido uma verdadeira explosão discursiva e crítica em torno de seu conceito. Hall (2009) enfatiza, por exemplo, que “está-se efetuando uma completa desconstrução das perspectivas identitárias em uma variedade de áreas disciplinares, todas as quais, de uma forma ou outra, criticam a ideia de uma identidade integral, originária e unificada.” (HALL, 2009, p. 103).

Entretanto, o uso popular do conceito de identidade não foi aplicado exclusivamente nos dias atuais, pois como bem enfatiza Caldas e Wood Jr. (1997), esse conceito tem fortes

¹¹⁶ Antônio Teixeira do Nascimento (1895-1982) “estudou música com o pai, [Antônio Teixeira], um dos mais populares violonistas no seu tempo, e com Aluísio Santos. Negro, viveu sempre no bairro do Umarizal, onde começou a conviver com os boêmios e seresteiros de Belém. Conservou-se sempre nos ambientes populares, entre cordões de bicho, pássaros e bumbás, de pastorinhas. Por volta de 1925, introduziu-se nos salões aristocráticos de Belém, fazendo-se ouvir como cantor e como solista de violão. A esse tempo, sob a influência de Cirilo Silva, compunha peças de caráter popular. Também organizava e fazia parte de inúmeros conjuntos ditos regionais, tocando nos bailes suburbanos, não só violão como também o violino e o contrabaixo [...]. Cedo aprendeu o ofício de encadernador e vivendo desse trabalho tornou-se uma das figuras mais queridas da música popular paraense”. (SALLES, 2007, p. 330)

raízes no pensamento clássico, sendo seu emprego original tão antigo quanto a lógica, a álgebra, e a filosofia. Na lógica, o princípio da identidade é, por exemplo, um dos axiomas: “[...] dada uma entidade, ela é idêntica a si mesma; ou seja, para qualquer x , x é sempre igual a x .” (CALDAS e WOOD JR., 1997, p. 8). Já na álgebra, “diz-se existir identidade quando duas expressões são representadas pelo mesmo número.” (WHITEHEAD e RUSSEL, 1927 *apud* CALDAS e WOOD JR, p. 8). E na filosofia clássica, esse termo está associado à “ideia de permanência, singularidade e unicidade do que constitui a realidade das coisas.” (CALDAS e WOOD JR., 1997, p. 8).

Mas a ideia de identidade fora do campo da lógica foi aplicada de início a algo descrevendo o indivíduo ou a ele limitado, sendo a noção psicanalítica de identidade individual provavelmente a primeira e mais influente utilização do conceito nas ciências sociais. Ela foi amplamente popularizada por teóricos do campo hoje conhecido como Psicologia Diferencial, sendo, em particular, o Psicanalista Erik Erikson quem introduziu e divulgou nas ciências comportamentais o termo “crise de identidade” (CALDAS e WOOD JR., 1997).

De todo modo, “identidade” é um conceito que não comporta uma definição única, como se acreditava inicialmente. Abbagnano (1982), por exemplo, a esse respeito declara três conceitos. O primeiro advindo de Aristóteles, criador da teoria de que identidade é a “unidade da substância”, na qual as coisas são idênticas quando é uma só matéria ou quando sua substância é a mesma. O outro sucede de Leibnitz, que diz ser a identidade uma questão de substituíbilidade, ou seja, as coisas são idênticas quando se pode substituir uma pela outra, permanecendo verdadeira a proposição. E a última, é evidenciada, conforme esse autor, por Weismann, em que, para ele, a identidade provinha de uma convenção, podendo ser reconhecida com base em qualquer critério convencional.

Nos dias de hoje, no entanto, quase todo mundo fala sobre “identidade” e “crise de identidade”. E são tantos os campos do conhecimento, fora dos limites das ciências sociais e dentro deles, que têm aplicado o conceito de identidade, que sua aplicação e utilização ganharam diversas preocupações:

Na arena global, por exemplo, existem preocupações com as identidades nacionais e com as identidades étnicas; em um contexto mais “local”, existem preocupações com a identidade pessoal como, por exemplo, com as relações pessoais e com a política sexual. Há uma discussão que sugere que, nas últimas décadas, estão ocorrendo mudanças no campo da identidade – mudanças que chegam ao ponto de produzir uma ‘crise de identidade’. (WOODWARD, 2009, p. 16).

Assim sendo, a afirmação “a síncope característica identifica o Carimbó”, faz parte, dentre outras perspectivas, de uma extensa cadeia de “negações”, de expressões negativas de identidade, de diferenças. O que implica dizer que “identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência.” (SILVA, 2009, p. 74). E “a identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença.” (WOODWARD, 2009, p. 39-40).

Em consonância com essa linha de raciocínio, identidade e diferença, além de serem interdependentes, “partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos da criação linguística” (SILVA, 2009, p. 76). E por isso, conforme Silva (2009), elas não são “elementos” da natureza, nem essências, nem são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. Na realidade, elas têm que ser ativamente produzidas, pois não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Ora, se somos nós que as fabricamos no contexto de relações culturais e sociais, e se ambas são o resultado de atos de criação linguística, é possível concluir que a identidade e a diferença são criações sociais e culturais, criadas por nós por meio de atos de linguagem, tal como os mestres e *tocadores* dos grupos de Carimbó de Santarém Novo que normalmente optam por caracterizar as suas *levadas* tendo a

“síncope característica” de forma predominante nas suas performances musicais, diferentemente de outros, que não a usam ou não a tocam de forma constante.

Como é o caso, das *levadas* dos instrumentos de percussão do Carimbó de Vigia, no qual a “síncope” é percebida por Salles e Salles (1969) apenas no *tambor pequeno* (Figura 58, p. 212), assim como nos *ritmos* dos grupos “Tapoiaras” de Vigia e “Japim” de Marapanim (Figura 59, p. 212), que, mesmo tendo, conforme Matos (2004) a *síncopa* como ritmo básico, nelas constam distintas *levadas* de tambor.

Figura 58 – Fórmulas rítmicas constantes no Carimbó de Vigia (SALLES e SALLES 1969).

Tambor pequeno
Xeque-xeque
Tambor grande

Figura 59 – *Levadas* transcritas dos tambores “curimbós” (MATOS, 2004).

<i>Levadas do grupo de Carimbó “Tapoiaras” de Vigia (PA)</i>		
Curimbó grave	Curimbó médio	Curimbó agudo
<i>Levadas do grupo de Carimbó “Japim” de Marapanim (PA)</i>		
Curimbó grave	Curimbó médio	

Enfim, ao partir desses dados e na tentativa de corroborar com a hipótese de Vicente Salles quando diz que algumas manifestações paraenses, como o Carimbó, “parecem ter sido modeladas pelo lundum ou foram incorporadas pelo batuque, na dupla influência africana da coreografia e do instrumental básico [no caso o seu tambor]” (SALLES e SALLES, 1969, 275) arriscaria pressupor que, talvez, mediante a constatação da utilização desse elemento rítmico – a síncope característica – nas estruturas rítmicas de algumas dessas danças, possamos de algum modo a responder que a origem mais provável do Carimbó seja africana.

Isso, porque, ao analisar, por exemplo, a dança africana *Bambiá*, Tó Teixeira, o informante de Vicente Salles (2004), afirmou que a música dessa dança era executada em Belém no ano de 1903, de forma bem sincopada, notando-se a frequência regular da síncope [a característica] em grupos de dois a dois compassos.

Assim sendo, acatando-se que o *batuque paraense* se desdobrou em outras danças regionais (SALLES, 2004), compartilho, portanto, com Vicente Salles (2004), a ideia de que seria “no estudo destas [como no estudo sobre o Carimbó proposto nessa tese] é que podemos apreciar a contribuição [...] do negro na planície e sua extensão” (SALLES, 2004, p. 201).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta investigação na qual me predispus a “desvendar” algumas possíveis “teias” (GEERTZ, 2012) que envolvem a presença negra no Carimbó executado na Festividade de São Benedito, em Santarém Novo (PA), presumo ter conseguido construir a partir de dados empíricos e bibliográficos um bom entendimento acerca dos seguintes tópicos:

O Carimbó é Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil desde 2014 e representa, em várias localidades do estado do Pará, um componente fundamental de tradição e identidade do povo paraense. E, apesar de as referências bibliográficas mais antigas o definirem como um tambor, o termo Carimbó, no decorrer do tempo, generalizou-se e passou a designar – além de um instrumento de percussão – a dança, a letra e a música. Ou seja, o que antes constituía apenas tambor e, posteriormente, dança acompanhada exclusivamente por esse instrumento de percussão, com a presença da dança, surgiram outros elementos musicais (canto e outros instrumentos) e, conseqüentemente, sua poesia (no canto). E tudo isso gerou essa manifestação cultural tipicamente paraense, que incide em Santarém Novo, local do objeto de pesquisa deste trabalho, e em outros municípios do estado do Pará, e cuja prática é executada em boa parte dessas localidades exclusivamente pelos integrantes e “Mestres de Carimbó” de seus respectivos “Grupos de Carimbó”.

Todavia, ao analisar, a partir de dados bibliográficos, algumas especificidades da dança do Carimbó, constatei que de modo geral cada localidade, de alguma forma, decide sua maneira de dançar, o tipo de figurino mais apropriado e acessível, quando e por que se apresentar, dentre outras especificações. Na verdade, “A tendência geral dessas danças, como já ocorreu com a multiplicidade de denominações, parece ser a fragmentação, a

individualização, com aquisição de elementos novos e a perda de outros.” (SALLES e SALLES, 1969, p. 279).

Entretanto, no que diz respeito ao Carimbó, parece não serem oscilantes somente as questões de origem, etimologia, coreografia e figurino. Isso, porque, ao considerar sua música e poesia, verifiquei, também, a depender do local em que se cultiva essa manifestação, certas distinções nos andamentos, na linha melódica, na configuração instrumental, nas nomenclaturas dos tambores, na temática das poesias, na estrutura poética, dentre outros critérios.

Convém ressaltar que o mote desencadeador da análise em tela foi a Festividade de São Benedito de Santarém Novo, realizada anualmente, no período de 21 a 31 de dezembro, pela Irmandade de Carimbó de São Benedito. Durante essa festividade, em que o Carimbó não incorpora apenas um conjunto de práticas sociais festivas, mas também religiosas, isto é, há estreita ligação entre o “sagrado” e o “profano”, foi possível abstrair e compreender alguns aspectos originários, etimológicos, religiosos e, sobretudo, musicais desse Carimbó, a saber:

No que se refere aos seus aspectos originários, mesmo compreendendo a impossibilidade de precisar uma única origem do Carimbó - haja vista o seu processo histórico de miscigenação que traz em si elementos indígenas, europeus e africanos -, pude verificar, tal como ocorrera no Mestrado, que vários autores admitem proeminentemente, nos seus respectivos referenciais bibliográficos, a influência africana no seu tambor gerador. E, do mesmo modo, essa influência pôde ser atestada também nos discursos de alguns *tocadores* de Santarém Novo, depreendendo-se que o tambor carimbó não é de origem indígena como normalmente se dizia no senso comum, mas sim [provavelmente] de procedência africana. Tal evidência implica supor que uma pesquisa mais “densa”, mais atenta sobre as origens dessa manifestação será sempre de suma necessidade para oportunizar a autores, como Antônio

Maciel – que objetivam, por exemplo, comprovar a influência indígena no Carimbó – a possibilidade de constatar novas evidências em relação a essas questões. Sustento isso, pois, ao refletir as afirmações desse autor, quando advoga a existência de traços similares entre os tambores “gambá”, descrito por José Verissimo (indígena) e “carimbó”, com base em João Daniel (1767 *apud* CAMÊU 1977), concluí que ele acredita que “há uma alusão clara ao instrumental, principalmente o tambor, cujas características formais e o modo de executar lembram muito o [...] carimbó” (MACIEL, 1983, p. 67). Para o referido autor, aquele Jesuíta esclareceu, de forma precisa, as propriedades da dança indígena e, por conseguinte, da execução musical. No entanto, verifiquei, por exemplo, que João Daniel e José Verissimo não indicam, em nenhum momento em suas descrições, serem esses tambores os mesmos usados no Carimbó, nem que a rítmica tocada nesses instrumentos constituiria a *levada* característica dessa manifestação. Na verdade, de acordo com a sequência desse trecho mencionado por Antônio Maciel, que consta originalmente no livro *Tesouro descoberto no Máximo Rio Amazonas*, de João Daniel, quando este aborda os costumes dos índios do Amazonas, evidencia, sobretudo, as características da dança Sairé e não as do Carimbó.

Outros fatos revelaram o caráter não tão apurado das pesquisas de Antônio Maciel em relação às proposições em tela, pois identifiquei que alguns tambores de raízes africanas, como o *Ka* (Figura 15, p. 93) e o *barril de Bomba* (Figura 16, p. 94) são tocados similarmente aos membranofones apontados por Verissimo e Daniel, e ainda, conforme as declarações de Barbosa Rodrigues, que “o *Karimbó* e o *gambá*, tambor africano, que se toca com os dedos das mãos [...] são instrumentos puramente africanos, mas que o indígena aceitou. [...]” (RODRIGUES, 1890, p. 276). Comprovações estas que desmitificam a ideia de que se um indígena estivesse assentado, tocando determinado tambor, estaria tocando carimbó.

Confere-se, portanto, que Antônio Maciel, ao utilizar nas suas arguições somente a referência de João Daniel citada por Helza Camêu, não observou apropriadamente as particularidades necessárias para basear, nesse caso, as suas argumentações quanto à suposta origem indígena do tambor carimbó.

Quanto à etimologia do vocábulo “*Curi’mbó*”, deve-se ter a mesma preocupação para abarcar as ideias consagradas pelo senso comum de que esse termo seja de origem indígena. Pois, ao buscar referenciais bibliográficos em dicionários acerca dessa suposição encontrei vários significados.

Maciel (1983) justifica a procedência indígena desse vocábulo, reafirmando a citação de Cascudo (1977), quando diz: “Originário da África, como o Samba, o Carimbó sofreu entre nós a influência indígena e portuguesa; e da junção da palavra ‘*curi*’ (=madeira) e ‘*mbó*’ (=oca), com o decorrer dos anos passou a se chamar ‘Carimbó’” (CASCUDO, 1977 *apud* MACIEL, 1983, p. 23).

E mais tarde, Bezerra (1974) e Peniche (2006), apesar de concordarem ser esse vocábulo de procedência indígena, apresentam novas ideias referentes a esse termo, diferentemente da argumentada por Antônio Maciel sobre a etimologia desse tambor. Para Bezerra (1974), o *Curimbó*, como ele denomina, era o nome dado a um cipó e a uma árvore da Amazônia, oriundo do tupi ou *Nheengatú* – Língua Geral – *Cury-bo* ou *Curi-mbo*, significando pau furado, tronco ou toro de pau oco. Enquanto para Peniche (2006), o termo *Korimbó* seria de origem Tupi, formado por duas palavras, “*Curi*” e “*m’bó*”, entretanto, com significados diferentes dos apresentados anteriormente: *curi*, significando “pau oco” e *m’bó*, por sua vez, expressando “escavado ou furado”.

Infelizmente, ao pesquisar possíveis descrições alusivas a esse termo nas edições do célebre *O Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo, não encontrei qualquer referência desse autor ratificando esses dados etimológicos.

Todavia, do ponto de vista botânico, o trabalho *Poranduba amazonense*, de João Barbosa Rodrigues (1890), registra os termos *corimbó* no sentido de “Bignoniácea (*Osmydrophora nocturna*), de flores brancas e odorífera, encontrada no Amazonas” (RODRIGUES, 1890, p. 276), e *curimbó*, “cipó bignoniáceo de matas de terras altas (*Tanaetium nocturnum*), de flores compridas e brancas, abertas a noite e a desprenderem-se durante o dia. Usado em perfumaria. Aroma de amêndoas amargas” (RODRIGUES, 1890, p. 276). E denotando ainda termos da botânica regional, verifiquei no dicionário de *Vocabulários da língua geral português-nheêngatú e nheengatú-português*, de Stradelli (1929), os termos “*corimbó*, *corimmó*” com o sentido de “casta de cipó de flores vermelhas e cheirosas, comum nas matas do Pará” (STRADELLI, 1929, p. 422).

Menezes (1958), diante de dúvidas existentes sobre sua fonética, elucidou que os termos “*Carimbó*” ou “*Curimbó*” eram os mais aceitáveis, em lugar de *Corimbó*. Segundo ele, devido à frequente sonância indígena na pronúncia das gentes do interior paraense, “[...] é trocado o *o* pelo *u*, como em *coco*, por *cúco*; *prua*, em vez de *proa* e outros barbarismos naturais [...]” (MENEZES, 1958, p. 7).

O referido autor ainda evidenciou que, mesmo feitos esses “reparos”, seria mais conveniente um estudo mais apurado a fim de se ter certeza a respeito do vocábulo *Carimbó*, pois, se recorrêssemos às raízes africanas (as mais viáveis), teríamos “os brasileirismos: *Cafundó*, *Catimbó*, *Corrimboque*; e uma variedade de termos afros, onde a vogal *a* aparece na formação da primeira sílaba, adoçando a aspereza e agudeza do *u* indígena e do *o* duplamente forte de *CORIMBÓ*”. (MENEZES, 1958, p. 7).

Em complementação a essas hipóteses, Salles (2003) destaca que essa palavra possui a mesma etimologia de *carimbo*, com acutização, sendo comuns “as variações gráficas e fonéticas *corimbó* e/ou *curimbó*, indicativas da influência do linguajar caboclo ou por assimilação de vozes da Língua geral” (SALLES, 2003, p. 121).

Posteriormente a essas proposições, identifiquei o termo “carimbó”, descrito por Tibiriçá (1984) no *Dicionário Tupi-Português*, para significar: “dança paraense de influência africana; de curumbó, espécie de tambor” (TIBIRIÇA, 1984, p. 84). No mesmo dicionário, o autor descreve curumbó, sendo “neologismo, espécie de tambor de madeira oca, de origem africana, usado pelos índios do Pará; o nome, porém, é tupi: *curu*, roncar, e *mbó*, fibra, corpo alongado, objeto cônico” (TIBIRIÇÁ, 1984, p. 92).

Contudo, dentre as várias definições encontradas, a mais próxima à de Câmara Cascudo e evidenciada por Antônio Maciel é a descrição de Fonseca (1974, p. 119) – fonte provável dessa afirmação –, que, também, sem sua procedência bibliográfica, diz:

Originário da África, sofrendo aqui influência indígena e portuguesa, carimbó era, inicialmente, a denominação de atabaques que marcam o ritmo, escavados em troncos de árvores, com um couro – de preferência de veado branco ou cobra sucuriçu – retesado em uma das suas extremidades. A denominação foi dada pelos indígenas, com a junção das palavras *curi* (madeira) e *mbó* (oco), que no correr dos anos passou a *Carimbó*. (FONSECA, 1974, p. 119).

Após analisar as definições expostas, admito nesta tese que a mais procedente é a fonética, a qual, coincidentemente, para o propósito deste trabalho, resgata em seu bojo também a origem africana do termo Carimbó.

No tocante ao aspecto religioso, destaca-se a presença da Irmandade de Carimbó de São Benedito, cuja fundação está diretamente ligada com as primeiras famílias de Santarém Novo. Comprovei esse fato quando verifiquei, por exemplo, que a primeira família portuguesa a chegar ao município de Santarém Novo foi a do Senhor Joaquim Roberto Pimentel, por volta de 1830 a 1850, a qual deu origem à família Pimentel. Esse cidadão foi quem provavelmente trouxe a esse município os primeiros negros escravos, o que implicou a prática de algumas manifestações de origem africana nessa localidade, como a Dança dos Pretinhos e o Carimbó. E, ratificando, a Irmandade de São Benedito, que, segundo informantes, é mantida há mais de um século nessa localidade e tem atualmente como principal objetivo preservar a

devoção ao seu *Santo Preto* com a sua festividade, realizada anualmente de 21 a 31 de dezembro.

Nesse sentido, questões religiosas como fé, comunhão, gratidão são bem notórias e expressivas na festividade de São Benedito, como revelaram alguns entrevistados, por exemplo: o Sr. Rui Corrêa Costa que se sentia abençoado e orgulhoso com a “missão” de construir o mastro, pois tinha fé que São Benedito, o santo protetor, iria lhe proteger e abençoar; como o comentário de Dona Raimunda, quando doou alguns cachos de açaí para enfeitar o mastro: “[...] Pra São Benedito nunca vou negar. Ele me protege, me dá forças. Tenho fé!”¹¹⁷; ou, quando Dona Isa se referiu às frutas que iria ofertar ao Santo. “É uma forma de agradecer a São Benedito por não faltar comida na nossa mesa, sabe? Se não fosse essas frutas, a gente podia até passar fome, né? Mas não! São Benedito ajuda, abençoa a gente. [...] Obrigado, São Benedito!!”¹¹⁸

Outro detalhe é o valor que os membros dessa Irmandade consagram aos tambores, pois conforme Seu Sebastião Almeida da Silva, o Mestre Sabá, responsável atualmente pela *feitura, guarda e manutenção* de todos os instrumentos que compõem a configuração instrumental do Carimbó em Santarém Novo, os tambores são confeccionados especialmente para celebrar a festa de São Benedito e agradecer ao *santo preto* as graças alcançadas.

Desse modo, confirma-se que, tal como outrora observado no Carimbó de Salinópolis, em Santarém Novo, os laços existentes entre sua Irmandade, o Santo Preto e sua festividade apresentam características advindas das “Irmandades negras”.

No que tange ao aspecto musical, primeiramente, convém acentuar a importância do tambor, pois sem ele, conforme seus *tocadores*, não há Carimbó. Então, no que concerne à performance musical do Carimbó, constatou-se, com o trabalho de campo, a predominância

¹¹⁷ Entrevista realizada com Dona Raimunda, no dia 21 de dezembro de 2014, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

¹¹⁸ Entrevista realizada com Dona Isa, no dia 21 de dezembro de 2014, na sua residência, em Santarém Novo (PA).

de instrumentos de percussão na constituição instrumental dessa manifestação, sobretudo do seu tambor, ratificando assim as observações elencadas durante o curso de Mestrado. Essa constatação se torna irrefutável, haja vista as descrições analíticas de alguns estudiosos, ao afirmarem ser o tambor carimbó “instrumento base da dança” (SALLES e SALLES, 1969, p. 277); e “denominador comum das demais partes constituintes do fenômeno [...]” (MACIEL, 1983, p. 35). E, particularmente, quando, em 2010, fundamentei em minha dissertação de Mestrado que esse tambor representaria no município de Salinópolis elemento de tradição e identidade musical dessa manifestação.

Esse tambor é, portanto, o demarcador do tempo e espaço ritualístico dessa festividade, marcando seu começo e seu fim. Ou seja, é entre o primeiro toque da *Alvorada* até o último *bater* do tambor na *varrição do mastro* que acontece a festa ao Santo. Essa evidência sugere, segundo alguns membros da Irmandade, possivelmente, dentre outros aspectos, uma dimensão muito forte dos africanos no contexto da festa da Irmandade, sem diminuir, no entanto, a força da cultura indígena, que se encontra ali misturada. Nesse sentido, analogamente ao que ocorre na música africana, podemos pressupor a dominância de dispositivos rítmicos e percussivos no Carimbó como característica proeminente de sua performance musical, haja vista essa música incluir instrumentos de percussão e depender da maioria deles.

Ainda com o objetivo de ratificar a presença negra no Carimbó, convém destacar a fala de Mestre Ticó: “A gente aqui [se referindo a ele e aos integrantes do “Grupo Jovem da Irmandade”] reza pra ele também com a batida dos tambores, com a *cantiga*, com o *raspar* do reque, com os xeques *sacudindo* [...] E quando toco, eu sinto a força do tambor, do negro, dos escravos que chegaram aqui [...]”¹¹⁹.

¹¹⁹ Entrevista realizada com Mestre Ticó, no dia 26 de dezembro de 2014, no barracão da Irmandade, em Santarém Novo (PA).

Portanto, é possível perceber, no discurso verbal e musical dos *tocadores* de Carimbó, em Santarém Novo, que tocar Carimbó:

[...] faz da música um elemento de expressão identitária, tanto pelas suas estruturas estéticas quanto por outros fatores que transcendem esse sentido e tornam a performance musical uma fonte significativa de entretenimento, de devoção religiosa, de inserção, interação e afirmação social e de expressões diversas que retratam aspectos históricos, políticos, e socioculturais da [vida dos integrantes do Carimbó em Santarém Novo] (QUEIROZ, 2005, p. 135).

Desse modo, é incontestável que essa performance denota um evento mais amplo, no qual o discurso musical é um meio capaz de conduzir significados, emoção e ideias de forma individual e coletiva (CUNHA, 2008).

Tal como pode ser observado nos discursos de alguns *tocadores* de Carimbó, quando afirmam acreditarem que, ao manterem suas *batidas* e *levadas*, estarão preservando também a *tradição* dessa manifestação e, com isso, reforçando e/ou reafirmando a possível *herança africana* dentro do seu contexto musical. Ou ainda, como aqueles, que ao tocar ou cantar na festividade do *Santo Preto*, creem estar, dentre outras ações, homenageando esse santo e agradecendo-lhe as graças alcançadas.

Em suma, parece haver nessa manifestação uma tríade ritualística (festividade – música – tambor), na qual cada um desses elementos depende do outro e juntos atuam harmonicamente na concretização de um fim, a festa a São Benedito. Imaginemos, então, um triângulo, em cuja base repousa a festividade, de um lado, a música, e, de outro, o tambor. E, no centro, emanando as diretrizes e sendo a responsável por toda essa organização, a Irmandade.

Com o intuito de apontar determinadas *afinidades* entre a estrutura rítmica africana e o *ritmo* do Carimbó, percebi a presença constante da “síncope característica” (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), nas *levadas* do *rufo*, na maioria das *cantigas* que constituem o

repertório dessa manifestação e principalmente nas *levadas* dos tambores carimbós, como demonstradas nas partituras expostas no quarto capítulo. Ressalta-se que a presença da “síncope” não constitui somente uma possibilidade rítmica desse Carimbó, mas, sim, a meu ver, configura-se como um provável elemento de identificação musical. Dado este que comprova a presença negra nessa manifestação, pois, conforme alguns estudiosos ponderaram, essa fórmula rítmica é uma das mais importantes surgidas nas Américas, no século XIX, por intermédio dos escravos africanos. (CANÇADO, 1999, p. 4). Logo, esses argumentos validam também a tese aqui defendida.

Cumprido ressaltar que não pretendi desenvolver a temática acerca da “síncope característica”, muito bem tratada por renomados estudiosos, mas, sim, decidi atestá-la como um componente rítmico do Carimbó em questão, cuja evidência é apontada em outras manifestações brasileiras, como o maxixe, o lundu, o samba, a modinha, entre outros.

É importante frisar que outras análises musicais e etnomusicológicas poderiam ser evidenciadas na construção musical do Carimbó executado nessa festividade. No entanto, nesta tese, restringi-me aos elementos relevantes verificados no discurso musical e verbal dos seus *tocadores*, o que só foi possível mediante trabalho de campo, por este propiciar a contextualização dessa vivência musical dos sujeitos envolvidos, comprovando o mote principal dos trabalhos etnomusicológicos, cuja essência é o reconhecimento do estudo da música como cultura, conforme definida por Merriam (1964,1977).

Observa-se, portanto, que todos os pontos elencados, cada um à luz de sua linha de conhecimento, confirmam unanimemente a predominância da presença negra no Carimbó dessa localidade.

Convém esclarecer que, neste trabalho, não tive o propósito de desconsiderar outras origens no Carimbó, como a indígena, nem discutir questões raciais. Ao contrário, com esta pesquisa vislumbrei uma possibilidade de apontar traços e contribuições da música africana nessa manifestação tão singular.

Particularmente, ainda há muitos aspectos a serem averiguados acerca da questão aqui defendida, os quais, certamente, poderão ser desenvolvidos em trabalhos vindouros. No momento, acredita-se que os resultados expostos contribuam, mesmo parcialmente, aos estudos etnográficos no campo da música, além de os registros apresentados possam proporcionar a outras áreas de conhecimento dados para possíveis objetos de estudo e, assim, gerar material sobre aquela localidade, a partir da vivência e da memória de seu povo para seu povo, revelando-se, portanto, como um resgate de uma cultura coletiva, da apropriação e ressignificação de um saber geral e atemporal, bem como da valorização deste, no caso, o Carimbó.

Por fim, parodiando Vicente Salles, ao dizer “não devemos desconsiderar a presença negra na Amazônia”, enfatizo, neste trabalho que aqui se encerra:

– Não podemos desconsiderar, pelo menos, na Festividade de São Benedito, em Santarém Novo (PA), a presença negra no Carimbó!

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneida. A influência negra na música brasileira. *Boletim Latino-Americano*, v. VI, n. 1, p. 357-407, 1946.

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

AGAWU, Kofi. The Rhythmic Structure of West African Music. *The Journal of Musicology*, University of California Press, v. 5, n. 3, p. 400-418, 1987.

_____. The Invention of "African Rhythm". *Journal of the American Musicological Society*, University of California Press, v. 48, n. 3, p. 380-395, 1995.

ALVES, Naiara. *Irmãos de cor e de fé: irmandades na Parahyba do século XIX*. Dissertação de Mestrado. UFPB, João Pessoa, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*, v. 162. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Itatiaia, 1989.

ANUNCIACÃO, Luiz. *A percussão dos ritmos brasileiros sua técnica e sua escrita: o pandeiro estilo brasileiro*. Caderno II. Rio de Janeiro: Europa, 1990.

AUGUSTINUS, P. Geomorphology and sedimentology of mangroves. In: PERILLO, G. *Geomorphology and sedimentology of estuaries*. Amsterdam: Elsevier, p. 333-357, 1995.

BAHY, Cristiane Pinto. *A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos pretos do Arraial de Viamão (1780-1820): Fontes primárias e perspectivas de pesquisa*. UFRGS, 2005.

BALANDIER, G. *A desordem: elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; ALEXANDRE, Marcos. Sócrates y Edivaldo Araújo. Performance en la plenária del Senado. Brasília, 17.03.04. *Perfiles Latinoamericanos, julio-diciembre, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*. Distrito Federal, México, n. 26, p. 227-238, 2005.

BARROS, Líliam. *Repertórios musicais em trânsito: música e identidade indígena em São Gabriel da Cachoeira, AM*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

BASTILDE, Roger. *Religion and the Church in Brazil*. In: T. Lynn Smith and Alexander Marchant (eds.), *Brazil, Portrait of Half a Continent*. Nova York, p. 334-355, 1951.

BATES, Henry Walter. *O naturalista no Rio Amazonas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Performance Practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BEZERRA, Ararê. Nem de Curuçá, nem de Marapanim, mas da Amazônia. *O Liberal*, Belém, Caderno 2, p. 15, 8 set., 1974.

BEZERRA NETO, José Maia. A presença negra no Pará: Resenha de um trabalho pioneiro. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v. III, n. 1, p. 167-172, 2008.

BLACKING, John. *Music, Culture & Experience*. Chicago: University of Chicago, 1995.

BLANCO, Sonia Maria Reis. *O Carimbó em Algodão e seus aspectos sócio-gráficos*. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 2003.

BORÉM, Fausto; Santos, Rafael dos. Práticas de Performance “Erudito-Populares” no Contrabaixo: técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB. *Hodie*, v. III, n. 1/2, p. 54-74, 2003.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e Libertos nas Irmandades do Rosário: devoção e solidariedade em Minas Gerais, séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

BRÍGIDO, Maria. A dança mestiça dos brasileiros de lá do Norte. *Correio do Planalto*, Brasília, 17 jul., 1975.

CALDAS, Miguel P.; WOOD JR., Thomaz. Identidade Organizacional. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 37, n. 1, p. 6-17, 1997.

CALDEIRA, Solange. Corpo: Expressão estética no Tanztheater de Pina Bausch. *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. São Paulo, p. 9-13, 2008.

CAMEU, Helza. *Introdução ao estudo da Música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

CANTÃO, Jacob Furtado. *A Presença da clarineta na dança do Carimbó – Marapanim-PA*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

CANÇADO, Tania Maria. *Uma investigação dos Ritmos Haitianos e Africanos no Desenvolvimento da Síncopa no Tango/Choro Brasileiro, Habanera Cubana e Ragtime Americano (1791-1900)*. Síntese da Tese de Doutorado. Universidade de Shenandoah, USA, 1999.

_____. O fator atrasado na música brasileira. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, v. 2, jan. 2000.

CAPONERO, Maria Cristina. *Festejando São Benedito: a congada em Ilhabela, recurso cultural brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CARDOSO, Ângelo Nonato. Os signos no Candomblé. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, Uni-Rio, Ano III, p. 108-126, 2001.

_____. *A Linguagem dos Tambores*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*; tradução Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARNEIRO, Edson. *Ladinos e crioulos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CASALI, Alípio. *Elite intelectual e restauração da Igreja*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª ed. rev. e aum. Brasília: Enciclopédia Brasileira, 1972.

CASTRO, Joaquim Amoras. Querem acabar com o Carimbó Tradicional. *O Liberal*. Belém, Caderno 7, p. 3., 30 jun., 1993.

CHADA, Sonia. *A Música dos Caboclos nos candomblés baianos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, Edufba, 2006.

CONCEIÇÃO, Agripino Almeida da. *Marapanim: reconstituição histórica, cultural, mística e chistosa*. Belém: Grafinoorte, 1995.

CORRÊA, Hildete Marques; CORRÊA JUNIOR, Pedro dos Santos. *Resgate histórico de criação do município de Santarém Novo-PA: da origem ao início do século XX*. Trabalho de Conclusão de Curso em Pedagogia. Universidade da Amazônia, Belém, 2006.

COSTA, Tony Leão. *Música do Norte: Intelectuais, Artistas populares, tradição e modernidade na formação da “MPB” no Pará (anos 1960 e 1970)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

CUNHA, Maximiliano Carneiro da. Carnavais saudosos: a saudade na performance dos frevos de bloco de Recife. *Anais do IV ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Maceió, p. 483-490, 2008.

DANIEL, João. *Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas*. v. 2. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

DIÁRIO DE MINAS. *Carimbó: Um ritmo que vem do Norte*. Belo Horizonte, 12 out., 1975.

DUBOIS, Padre Florêncio. *Salinópolis (ex-Salinas): praia balnear oceânica*. Ensaio Monográfico, Belém, 1949.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. *Beleléu e Pretobrás: Palavra, performance e personagens nas canções de Itamar Assumpção*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

FIGUEIREDO, Arthur N. Presença africana na Amazônia. *Revista Estudos Amazônicos*, Belém, v. III, n. 1, p. 125-144, 2008.

FINO, Carlos Nogueira. A etnografia enquanto método: um modo de entender as culturas (escolares) locais. In: ESCALLIER, Christine; VERÍSSIMO, Nelson (Orgs.). *Educação e Cultura*. Funchal: DCE - Universidade da Madeira, p. 1-10, 2008.

FONSECA, Ribamar. Quando toca o carimbó, ninguém fica parado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 119-121, 1974.

FRANCIS, André. *Jazz*. Coleção Opus 86. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRANÇA, Dalva Lúcia de Souza. *Turismo e Dinâmica Demográfica: Reflexos da Atividade Turística no comportamento reprodutivo da mulher no município de Salinópolis, PA*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP - Imprensa Oficial do Estado, 2003.

FUNES, Eurípedes A. “*Nasci nas matas nunca tive senhor*”: história e memória dos mocambos do Baixo Amazonas. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 1995.

_____. Negro na Amazônia: recuperando sua história. Resenha. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 45, 195-200, 2012.

FURTADO, Lourdes Gonçalves. *Curralistas e Redeiros de Marudá: Pescadores do litoral do Pará*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.

GABBAY, Marcelo. *O Carimbó Marajoara: Por um conceito de Comunicação Poética na geração de valor comunitário*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. 1ª edição [Reimpressa]. Rio de Janeiro: LCT, 2012.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*; tradução Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GODOY, Arilda Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

_____. Pesquisa qualitativa: Tipos fundamentais. *Revista de Administração de Empresas/EAESP/FGV*, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995.

GOMES, Gleidson Bezerra. *A natureza comunicativa da cultura: pesquisa exploratória sobre a Festivade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo – Pará*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Belém, 2013.

GONZALEZ, J. Dufrasne. *Puerto Rico También tiene... tambó!*: Recopilación de artículos sobre la plena y la bomba. Puerto Rico: Paracumbé, 1994.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. *O Carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

HALL, S. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Touro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, p. 103-133, 2009.

HEARN, Lafcadio. *Two years in the French West Indies*. New York and London: Harper & Brothers, 1890.

HENRIQUE, Márcio Couto. Irmandades escravas e experiência política no Grão-Pará do século XIX. *Revista Estudos Amazônicos*, v. IV, n. 1, 2009.

HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja no Brasil: Primeira época, Tomo II/1*. 3. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. *Formação do Catolicismo Brasileiro 1550-1800*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

HYMES, Dell. *Breakthrough into performance*. The Hague: Mouton, 1975.

IBGE. *Censo Demográfico 2014 – Estimativa 2014*. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>.

IPHAN. *Dossiê do Carimbó*. Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Ministério da Cultura, 2015.

JONES, A. M. African Rhythm. *Journal of the International African Institute*, Africa, v. 24, n.1, p. 26-47, 1954.

JORNAL DO BRASIL. *A tradição do Carimbó*. Rio de Janeiro, 01 nov., 1975.

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O Atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

LOPES, Robson Wander. O Porto é porta e memória: análise da diversidade religiosa no interior da Amazônia. In: *XIII Simpósio da ABHR, UFMA, São Luiz*, p. 1-11, 2012.

LOUREIRO, Isaac. A Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo. In: Encarte de CD/ *Carimbó da Irmandade de São Benedito - Os Quentes da Madrugada*. São Paulo, 2005.

_____. A Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo. In: *Portfólio*. Belém, 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Algumas notas sobre Carimbó. *Folha do Norte*, Belém, Caderno 3, p. 6, 22 jul., 1973.

_____. *Cultura Amazônica uma poética do imaginário: obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2001.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky; LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Inventário Cultural e Turístico do Médio Amazonas Paraense*. 2ª ed. Belém: Instituto do Desenvolvimento Econômico-Social do Pará, 1987.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky; LOUREIRO, João de Jesus Paes; VIANA, Camilo Martins. *Inventário Cultural e Turístico do Salgado*. 2ª ed. Belém: Instituto de Desenvolvimento Econômico e Social do Pará, 1987.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MACHADO, Serzedello. Carimbó, dança do meu povo. *A Província do Pará*, Belém, Caderno 4, p. 2, 18 nov., 1973.

MACIEL, Andréa. *A performance e seus diálogos com as vanguardas*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007.

MACIEL, Antônio Francisco de. *Carimbó: um canto caboclo*. Dissertação de mestrado. Universidade Católica de Campinas, Campinas, 1983.

_____. Cultura em extinção I – Um grande desafio. *O Liberal*, Belém, Caderno 1, p. 18, 1986.

_____. Carimbó: Cultura em extinção II. *O Liberal*, Belém, Caderno 1, p. 17, 1986.

MAIA, Mario de Souza. *O Sopapo e o Cabobu: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MARQUES, Marta Inez Medeiros. Lugar do Modo de Vida Tradicional na Modernidade. In: OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de; MARQUES, Marta Inez Medeiros (Orgs.). *O Campo no Século XXI: território de vida, de luta e de construção da justiça social*. São Paulo: Casa Amarela e Paz e Terra, p. 145-158, 2004.

MATA, Raimundo P. C. A Amazônia do século XIX à atualidade. In: Amazônia IPAR, Revista Teológico-Pastoral. *História e memória, cristianismo na Amazônia*. Belém, Ano III, n. 5, p. 5-10, 2001.

MATOS, Charles. *Batuques amazônicos: ritmos do folclore amazônico adaptados à bateria*. Belém: IAP. 2004.

MAUÉS, Raimundo Herald. *Padres, pajés, santos e festas: Catolicismo popular e controle eclesialístico*. Belém: Cejup, 1995.

_____. *Uma outra “invenção” da Amazônia: religiões, histórias, identidades*. Belém: Cejup, 1999.

_____. Outra Amazônia: Os Santos e o Catolicismo Popular. *Norte Ciência*, v. 2, n. 1, p. 1-26, 2011.

MELLO, Maria Ignez C. *Iamurikuma: Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese de Doutorado. UFSC, Florianópolis, 2005.

MENDES, Amando. *Vocabulário Amazônico*. São Paulo: Sociedade Imprensa Brasileira, 1942.

MENEZES, Bruno. “Carimbó” a Mr. Colman traz dúvida sobre folclore. *Folha do Norte*, Belém, Caderno 1, p. 7, 13 fev., 1958.

_____. *Obras Completas: Folclore*, v. 2. Belém: SECULT, 1993.

MERRIAM, Alan P. Characteristics of African music. *Journal of the International Folk Music Council*, North-western University, Evanston, U.S.A, v. 11, p. 13-19, 1959.

_____. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

_____. Definitions of Comparative Musicology and Ethnomusicology: An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*, v. 21(2), 1977.

MESQUITA, Bernardo Thiago. *A Modernização do Carimbó*. Tese de doutorado. UFBA, Salvador, 2014.

MIRANDA, Vicente Chermont de. *Glossário Paraense ou Coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à ilha do Marajó*. Pará: Liv. Maranhense, 1968.

MONTEIRO, Vanildo. *Tambores da Floresta: Tradição e Identidade no Carimbó Praieiro de Salinópolis, no estado do Pará*. Dissertação de Mestrado. UFBA, Salvador, 2010.

MORAES, Raimundo. *O meu dicionário de cousas da Amazonia*. Rio de Janeiro: Alba Oficinas Gráficas, 1931.

MOURA, Ignácio Batista de. *Ethnographia*. In: O Pará em 1900. Belém: Imprensa de Alfredo Augusto Silva, 1900.

MUKUNA, Kasadi wa. *Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MYERS, Helen. *Ethnomusicology: an introduction*. London: The Macmillan Press, 1992.

NASCIMENTO, Aldenor Gonçalves; LOUREIRO, Violeta Refkalefsky; LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Inventário Cultural e Turístico da Bragantina*. 2ª ed. Belém: Instituto de Desenvolvimento Econômico e Social do Pará, 1987.

NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. The Press London, 1964.

_____. *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*, 1983.

_____. Relating the present to the past: thoughts on the study of musical change and culture change in ethnomusicology – Article 1. *Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*, 1996.

NEVES, José Luis. Pesquisa qualitativa: características, usos e possibilidades. *Caderno de Pesquisas em Administração*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 1-5, 1996.

NKETIA, J. H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: W. W. Norton & Company, 1974.

OEIRAS, Venâncio. Marapanienses pedem volta do Carimbó como tradição. *A Província do Pará*. Belém, Caderno 1, p. 8, 6 jul., 1976.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de. Catolicismo Popular e Romanização do Catolicismo no Brasil. *Revista Eclesiástica Brasileira (REB)*, Petrópolis, v. XXXVI, 1976.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

PALHETA, Aécio. *Sal Salinas Salinópolis*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

PANTOJA, C. Mangrove forest of Pará state, North Brazil. In: workshop conservation and sustainable utilization of mangrove forests. *Latin America and Africa regions, Rio de Janeiro. Mangrove ecosystems proceedings*. Niterói, n. 1. p. 13-14. 1993.

PANTOJA, Vanda. Amazônia: Terra de Missão Bispos Ultramontanos e Missionários Protestantes na Belém do século XIX. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 13, n. 21, p. 95-122, jan./jun., 2012.

PASCHOAL, Tainá G. *O Tesouro Descoberto no Máximo Rio Amazonas (1741-1757) de João Daniel e a História da Alimentação*. In: XXVII Simpósio Nacional de História, Natal – RN, p. 1-8, 2013.

PENICHE, Laurenir. *Verequete: o som dos tambores*. Pará, 2006.

PEREGRINO JR., João da Rocha. *Pussanga: episódios e paisagens da Amazônia*. São Paulo: Club do Livro, 1930.

PEREIRA, Nunes. *O Sahiré e o Marabaixo: tradições da Amazônia*. Recife: FUNDAJ, 1951.

PMSN. Prefeitura Municipal de Santarém Novo (PA). Santarém Novo, 2016. Disponível em: <http://santaremnovo.pa.gov.br/>.

POLIT, DF; BECK, CT; HUNGLER, BP. *Fundamentos de pesquisa em enfermagem: métodos, avaliações e utilização*. 5ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa em etnomusicologia: implicações metodológicas de um trabalho de campo realizado no universo musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros. *Em pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 26, p. 97-120, 2005.

_____. *Performance musical nos ternos de catopês de Montes Claros*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O catolicismo rústico no Brasil. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Campesinato Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1973.

RAMOS, Arthur. *Introdução à Antropologia Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1951.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe: uma tradição revista*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

ROCCA, Edgard Nunes. *Ritmos Brasileiros e seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense ou kochiyama-uara porandub*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890.

ROSÁRIO, José Ubiratan. Síntese Etno-Histórica do estudo do Carimbó. *A Província do Pará*, Belém, Caderno 3, p. 4, 24 fev., 1974.

SALES, Fritz Teixeira de. *Associações do ciclo do ouro*. Belo Horizonte: UFMG/Centro de Estudos Mineiros, 1963.

SALLES, Vicente. *O Negro no Pará sob o regime da escravidão*. 3ª ed. rev. e ampl. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

_____. *Vocabulo crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Programa Raízes. Belém: IAP, 2003.

_____. *O negro na formação da sociedade paraense*. Textos reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004.

_____. *Música e Músicos do Pará*. 2ª ed. rev. e aum. Belém: Secult, 2007.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, Ano IX, n. 25, set/dez., p. 257-282, 1969.

SAMPAIO, Pablo Azevedo. *Uma análise de trabalhos sobre medidas de análise de ritmos*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

SAMPAIO, Luiz Roberto. *Pandeiro brasileiro*, v. 1. Florianópolis: Bernúncia, 2009.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge ZaharEditor/Ed. UFRJ, 2001.

_____. O paradigma do tresillo. *Revista Opus* 8, fev. 2002.

SANTOS, João. A romanização da Igreja Católica na Amazônia. In: HOORNAERT, Eduardo. *História da Igreja na Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1992.

SCARANO, Julita. *Devoção e Escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no Século XVIII*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

SCHAEFFER-NOVELLI, Y. *Manguezal: Ecosistema entre a terra e o mar*. Caribe Ecological Research, 1995.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SILVA, Dedival Brandão da. *Os Tambores da Esperança: Um estudo sobre a cultura, religião, simbolismo e ritual na Festa de São Benedito da cidade de Bragança*. Belém: Falangola, 1997.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2009.

SIMÃO, Maristela dos Santos. *As Irmandades de Nossa Senhora do Rosário e os Africanos no Brasil do século XVIII*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010.

SIMÕES, Rosa Maria Araújo. *A arte da performance no Estado de São Paulo: a busca por “novos sensores” e reflexões a partir da etnografia-biografia do artista Marcio Pimentel*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2009.

SPIX, Johann; MARTIUS, Carl. *Viagem pelo Brasil*. 2ª ed., v. 3. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

SOWANDE, Fela. African Music. *Journal of the International African Institute*, Cambridge University Press, v. 14, n. 6, p. 340-342, 1944.

STRADELLI, Ermano. *Vocabulários da língua geral português-nheêngatú e nheengatú-português*. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo 104- v. 158. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1929.

STRINE, Mary; LONG, Beverly; HOPKINS, Mary Frances. *Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.

TEIXEIRA, Marcelo da Silva. *Ensino de percussão e bateria brasileira e seus pontos de contato com a vida acadêmica*. Monografia de conclusão do curso de Licenciatura. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2006.

TIBIRIÇÁ, Luis Caldas. *Dicionário Tupi-Português*. São Paulo: Editora Traço, 1984.

TINHORÃO, J. R. O Carimbó chegou: Só que de Carimbó não tem mais nada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 5, 5 nov., 1974.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1982.

VALENTE, Ana Lúcia. As irmandades de negros: resistência e repressão. *Dossiê: Religião e Cultura – Artigo original Horizonte*, Belo Horizonte, v. 9, n. 21, p. 202-219, abr./jun., 2011.

VERGOLINO, Anaiza. *O negro no Pará: a notícia histórica*. In: Antologia da Cultura Amazônica. Belém: Amazônia Edições Culturais, 1971.

_____. Prefácio. In: SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense*. Textos reunidos. Belém: Paka-Tatu, 2004.

VERGOLINO, Anaiza; FIGUEIREDO, Arthur N. *A Presença africana na Amazônia colonial: uma notícia histórica*. Belém: Arquivo Público do Pará, 1990.

WALLACE, Alfred Russel. *Viagens pela Amazônia e Rio Negro*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

WATERMAN, Richard A. “Hot” Rhythm in Negro Music. *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press, v. 1, n. 1, p. 24-37, 1948.

WILLIS, Paul; TRONDMAN, Mats. Manifesto pela etnografia. *Educação, Sociedade e Culturas*, n. 27, p. 211-220, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, p. 7-72, 2009.