

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
JULIO DE MESQUITA FILHO  
UNESP

**YGOR SAUNIER MAFRA CARNEIRO MONTEIRO**

**MARAMBIRÉ DO PACOVAL: ESTUDO DA PERFORMANCE PERCUSSIVA  
DE UMA CONGADA AMAZÔNICA**

São Paulo – SP  
2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
JULIO DE MESQUITA FILHO – UNESP

Instituto de Artes  
Programa de Pós-graduação em Música

**YGOR SAUNIER MAFRA CARNEIRO MONTEIRO**

**MARAMBIRÉ DO PACOVAL: ESTUDO DA PERFORMANCE PERCUSSIVA  
DE UMA CONGADA AMAZÔNICA**

Dissertação para Exame Geral de Defesa apresentado ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, na linha de pesquisa “Percussão, música e cultura: teoria e prática”, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Pesquisa desenvolvida com o apoio da CAPES.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi

São Paulo – SP  
2019

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

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| S257m | <p>Saunier, Ygor (Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro), 1987-<br/>Marambiré do Pacoval: estudo da performance percussiva de uma congada amazônica / Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. - São Paulo, 2019.<br/>76 f. : il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi<br/>Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Congadas - Brasil. 2. Percussão (Música). 3. Música afro-brasileira. 4. Música - Execução. I. Stasi, Carlos Eduardo Di. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 780.981</p> |
|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo



**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:** Marambiré do Pacoval: estudo da performance percussiva de uma congada amazônica

**AUTOR:** YGOR SAUNIER MAFRA CARNEIRO MONTEIRO

**ORIENTADOR:** CARLOS EDUARDO DI STASI

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em MÚSICA, área: Música:  
Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. CARLOS EDUARDO DI STASI  
Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. ALBERTO TSUYOSHI IKEDA  
USP / Universidade de São Paulo

Prof. Dr. EDUARDO FLORES GIANESSELLA  
Departamento de Música / Instituto de Artes da UNESP

São Paulo, 29 de julho de 2019

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A realização plena deste trabalho não seria possível sem o apoio incondicional de pessoas que sem esperar nada em troca, fizeram (e fazem) muito por mim. Devo agradecimento primeiramente às forças divinas que me permitem o equilíbrio nas decisões mais difíceis para seguir de forma íntegra em nossa árdua missão neste plano. Agradeço também à minha família, meu pai Apolo, minha mãe Neila, minha irmã Yara, que são meu maior tesouro e sustentáculo em quaisquer circunstâncias. Dedico também um agradecimento especial à minha esposa Karine Aguiar, companheira no campo profissional e de vida. Obrigado por estar lutando lado a lado comigo e saibas que grande parte desta conquista diz muito sobre você na minha vida.

Nestes últimos 10 anos de pesquisa muitas pessoas colaboraram comigo de forma direta e indiretamente. Assim, dedico este trabalho a cada um que destinou um pouquinho de seu tempo para colaborar comigo, espero poder retribuir de alguma forma. Para tanto, devo ressaltar a importância de algumas pessoas que contribuíram, em muito, para meu caminho enquanto pesquisador. Em ordem cronológica dos acontecimentos, sou grato ao baterista Edu Ribeiro, que me instigou pela primeira vez em 2009 a realizar as pesquisas sobre os ritmos musicais amazônicos. Em seguida, agradeço à professora Rosemara Staub, que me encaminhou na Iniciação Científica na Universidade Federal do Amazonas – UFAM (2010), quando eu não sabia nem por onde começar uma pesquisa. Neste mesmo período, agradeço ao Maestro Rui Carvalho, que em muito me orientou quanto ao real significado de uma pesquisa científica séria. Por fim, e não menos importante, durante os últimos 3 anos, sou muito grato ao Prof. Dr. Alberto Ikeda, que acolheu minhas pesquisas de braços abertos e em muito tem contribuído de forma direta com as investigações.

Dedico um agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Stasi, por ter acolhido minhas pesquisas no Laboratório de Percussão da UNESP, um dos mais prestigiados centros de estudos de percussão do Brasil. Até um tempo atrás era inimaginável para mim prever a realidade que hoje temos – uma sessão só de instrumentos amazônicos dentro deste Laboratório. Isso é reflexo do quanto você, enquanto diretor do PIAP, leva a sério sua missão. Me sinto honrado e feliz por nossa parceria e lhe agradeço

pela paciência infinda, pelos elucidativos encontros, e as incontáveis trocas de e-mails com observações minuciosas e pertinentes que mostram o quanto você, de forma generosa e humana, vem tratando nosso trabalho de pesquisa. Neste sentido, agradeço também a todos do Grupo PIAP – Grupo de Percussão do Instituto de Artes da Unesp, pela acolhida e participação nos experimentos laboratoriais essenciais a esta pesquisa, dentre eles dedico um agradecimento especial ao meu amigo/irmão Leandro Amorim, uma amizade iniciada aqui e que levarei para o resto da vida.

Por fim, este trabalho tem como objetivo a obtenção do título acadêmico de Mestre em Música – Performance. No entanto, para mim, os verdadeiros Mestres são estes que resistem por séculos com seus fazeres artísticos. Destaco e homenageio aqui os percussionistas do Marambiré: Mestre Yanez, Mestre Carmito, Mestre Bigó, Mestre Bagana, Mestre Caio, Mestre Totozinho e tantos outros percussionistas Mestres e Mestras da tradição oral de outras manifestações amazônicas que também colaboraram conosco neste percurso de quase 10 anos de pesquisas. Reitero que nossa missão, enquanto pesquisadores, é dar visibilidade a vocês que, durante muitos anos, passaram despercebidos ou tiveram seus saberes deixados de lado. Este trabalho é para vocês!

## RESUMO

Esta pesquisa consiste em um estudo da performance percussiva do Marambiré, uma congada amazônica incidente no Quilombo do Pacoval, situado no interior do município de Alenquer no estado do Pará. Procuramos trazer dados etnográficos junto às análises musicais, para melhor entendermos os processos, bem como o contexto em que acontecem as performances. Para o percurso metodológico contamos com um estudo experimental de laboratório para tratar da eficácia das transcrições a fim de nos aproximarmos ao máximo das performances dos percussionistas do Marambiré. Para tanto, verificamos que as gravações em vídeo das performances dos mestres da tradição oral nos auxiliaram para obtermos melhores resultados no processo de ensino-aprendizagem dos padrões rítmicos colhidos em campo. Como resultado final, apresentamos as transcrições apoiadas nos resultados laboratoriais e nos vídeos (em links referenciados em notas de rodapé) das performances dos percussionistas, como forma de auxiliar tanto a leitura das partituras como o melhor entendimento das questões etnográficas.

**Palavras chave:** Marambiré, congada amazônica, percussão, Quilombo do Pacoval, tambores da Amazônia.

## **ABSTRACT**

This research consists of a study of the percussive performance of Marambiré, a Amazonian Congada incident in Quilombo of Pacoval located in the interior of the municipality of Alenquer in the state of Pará. We seek to bring ethnographic data together with musical analyzes, to better understand the processes, as well the context in which the performances take place. For the methodological course we have an experimental study to deal with the effectiveness of the transcriptions in order to get as close as possible to the performance of the Marambiré percussionists. Therefore, we verified that the video recordings of the performances of the Masters of oral tradition helped us to obtain better results in the teaching-learning process of the rhythmic patterns collected in the field. As a final result, we present the transcripts based on laboratory results and videos (in links referenced in footnotes) of percussionist performances as a way to help both the reading of scores and ethnographic issues, we will see how such a resource proved very effective.

**Keywords:** Marambiré, Amazonian congada, percussion, Quilombo of Pacoval, drums of the Amazon.



## SUMÁRIO

|                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>AGRADECIMENTOS .....</b>                                                        | <b>5</b>  |
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                            | <b>10</b> |
| Percurso Metodológico .....                                                        | 21        |
| Laboratório de pesquisa com o PIAP .....                                           | 22        |
| Resultados de laboratório realizado com alunos do PIAP .....                       | 25        |
| <b>CAPÍTULO I – CONTEXTO ETNOGRÁFICO .....</b>                                     | <b>28</b> |
| 1.1- Local de incidência: campo de pesquisa .....                                  | 28        |
| 1.2 – Fragmentos históricos .....                                                  | 37        |
| <b>CAPÍTULO II – A PERFORMANCE PERCUSSIVA DO MARAMBIRÉ... ..</b>                   | <b>40</b> |
| 2.1 – Organologia dos instrumentos de percussão .....                              | 40        |
| 2.1.1 – <i>Caixa Grande ou Tambor Grande</i> .....                                 | 40        |
| 2.1.2 – <i>Pandeiro</i> .....                                                      | 42        |
| 2.2 – Forma de execução da performance percussiva do Marambiré .....               | 45        |
| <b>CAPÍTULO III – TRANSCRIÇÕES DA PERFORMANCE PERCUSSIVA<br/>DO MARAMBIRÉ.....</b> | <b>51</b> |
| 3.1– <i>Forma-forma</i> .....                                                      | 52        |
| 3.2 – <i>Calix Bento (Aiuê)</i> .....                                              | 55        |
| 3.3 – <i>Ambirá</i> .....                                                          | 57        |
| 3.4 – <i>Lundu</i> .....                                                           | 60        |
| 3.5 – <i>Marabaixo</i> .....                                                       | 61        |
| 3.6- <i>Choraremos com grande alegria (canto final)</i> .....                      | 63        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                  | <b>66</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                           | <b>69</b> |
| Bibliografia de apoio.....                                                         | 72        |
| Material audiovisual.....                                                          | 74        |
| Entrevistas.....                                                                   | 74        |
| Participantes do Laboratório .....                                                 | 75        |
| DVD (anexo).....                                                                   | 76        |

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho<sup>1</sup> consiste em um estudo sobre a performance percussiva do Marambiré, uma congada afro-amazônica incidente no quilombo do Pacoval situado na zona rural do município de Alenquer, no Estado do Pará. Além das questões rítmicas procuramos trazer para este estudo uma visão mais ampla da manifestação, apoiados no que Tiago de Oliveira Pinto nos contribui ao afirmar que a “etnografia da performance musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades” (PINTO, 2001, p. 227).

Este trabalho também consiste em dar continuidade à catalogação de ritmos musicais tocados na região amazônica, que iniciei ainda em minha graduação no ano de 2010, por meio de projeto de Iniciação Científica realizado na Universidade Federal do Amazonas.

O resultado das pesquisas, naquela ocasião voltada aos ritmos musicais do estado do Amazonas, resultou em minha monografia defendida no ano de 2012. O conteúdo desta, posteriormente, ampliou-se com uma pesquisa de campo realizada em mais dois estados da Amazônia Brasileira (Pará e Amapá), resultando no livro *Tambores da Amazônia: Ritmos Musicais do Norte do Brasil* lançado em 2015 por meio do edital de patrocínio do Banco da Amazônia S/A. Neste livro foram publicados os estudos de oito ritmos musicais amazônicos, a saber: 1) O Gambá de Maués; 2) O Boi Bumbá de Parintins; 3) O Carimbó de Marapanim; 4) A Marujada de Bragança; 5) O Marabaixo; 6) O Batuque do Curiaú; 7) O Beiradão do Amazonas e 8) A Ciranda de Manacapuru. Para tanto, com o intuito de ampliar a pesquisa e oportunizar o conhecimento de novas manifestações, decidimos neste trabalho ter como objeto central de estudo a performance do Marambiré, pois este ainda não se encontrava catalogado/estudado em nossas pesquisas. Nosso objetivo com esta delimitação do foco se deu também pela vontade de produzir um material de campo consistente, tanto para esta dissertação de mestrado como para a elaboração futura de um material didático mais amplo acerca dos ritmos musicais amazônicos.

O Marambiré era uma das manifestações às quais eu nunca tinha tido acesso anteriormente. Ouvi falar deste ritmo pela primeira vez em 2012 quando fui gravar o disco

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*Cantigas, Tambores e Folias*<sup>2</sup> do cantor e compositor Gonzaga Blantez, um artista paraense da cidade de Alenquer que atualmente reside em Manaus. Na ocasião, Blantez, ao saber de meu interesse sobre os ritmos amazônicos, logo me recomendou pesquisar sobre o Marambiré que, segundo ele, era uma das manifestações que não poderia ficar de fora de minhas investigações sobre os ritmos amazônicos. Para a ocasião da gravação de seu disco, Blantez me ensinou a tocar cada uma das células rítmicas dos instrumentos de percussão existentes em um grupo de Marambiré. Gravei e, ao final, o resultado foi uma grande surpresa para mim, pois estava sendo apresentado ali para mais um ritmo da família dos afro-amazônicos, diferente de tudo que eu tinha visto até o momento e cuja rítmica e sonoridade me impressionaram o suficiente a ponto de instigar minha curiosidade e inseri-lo imediatamente como objeto de estudo de nossas pesquisas. O disco foi lançado em 2013 e somente no ano de 2018 foi que tive a possibilidade de realizar as pesquisas de campo, justamente para obtenção de dados para este trabalho de mestrado.



**Figura 1.** Performance do Marambiré no último dia da festa Raízes Negras no Quilombo do Pacoval  
**Fonte.** Acervo de pesquisa do autor, 2018.

Quando iniciei as pesquisas há quase 10 anos o que norteava meu trabalho era a necessidade de saber quais eram e em quais localidades incidiam os ritmos musicais amazônicos.

<sup>2</sup> O disco *Cantigas, Tambores e Folias* pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=sF0-78saljQ&t=6s> (faixa 1 do DVD anexo). A música em ritmo de Marambiré é a faixa 06 aos 19 minutos e 12 segundos do vídeo.

Alguns dos principais interlocutores das primeiras entrevistas que realizei, me aludiam sobre a existência de algumas danças, cordões de pássaros<sup>3</sup> dentre outros folguedos e, a partir destas informações comecei a traçar os primeiros esboços deste projeto de pesquisa. Parti do pressuposto que, onde se tem um folgado, temos danças e, consequentemente, temos a música e seus elementos rítmicos, sobre os quais, inevitavelmente, essas danças irão se desenvolver.

Outros três motivos me levaram a realizar esta investigação: o primeiro, obviamente, reside no fato de eu ser baterista/percussionista com interesse por esse tipo de conhecimento e de eu ter identificado uma crescente demanda – principalmente entre meus pares – por informações a respeito dos ritmos musicais do Norte do Brasil, até então desconhecidos pela grande maioria dos músicos em todo o país. Outro grande desafio em nossa trajetória de pesquisa até aqui, foi a dificuldade em encontrar registros dessa natureza, o que nos leva ao segundo motivo para a realização desta investigação, que consiste na pretensão de mitigar esta lacuna existente por tantos anos nas pesquisas com foco na rítmica das manifestações amazônicas. O terceiro motivo, sem deixar de lado a preocupação com a subsistência cada dia mais complexa nas atuais conjunturas, se dá por uma questão mercadológica. É importante ressaltar que desde que iniciei os trabalhos de pesquisas sobre os ritmos amazônicos, e ao me especializar no assunto, começaram a surgir inúmeros convites para trabalhos artísticos e acadêmicos tais como: gravações de discos, shows com artistas, palestras em eventos científicos, bem como convites para oficinas e workshops, dentre outros trabalhos com interesse em estabelecer relações com os ritmos amazônicos tidos como uma “novidade”.

Na região Amazônica o trânsito de indivíduos entre fronteiras de comunidades é constante, ocorrendo expressiva troca de informações, influências e saberes, o que contribui para o multiculturalismo da região. Outro fator que pode ser levado em consideração para as constantes transformações das culturas locais amazônicas, seria a facilitação do acesso às novas mídias como, aparelhos de televisão, DVDs, celulares e internet, impulsionados com o programa “Luz para Todos<sup>4</sup>” do Governo Federal. Situo

---

<sup>3</sup> O pássaro junino é uma manifestação popular que acontece todos os anos, no mês de junho, em Belém do Pará e outras cidades da região amazônica. Pertence a uma classificação mais geral chamada “cordão de bichos”. São representados sempre por um animal, no nosso caso, um pássaro, a respeito do qual se desenrola o enredo que gira sobre sua caçada, morte e ressurreição. O grupo, que canta e dança, organiza-se em semicírculo, de onde saem os personagens, cada um à sua vez, para apresentarem suas cenas. (MAUÊS, 2009, p. 1)

<sup>4</sup> O programa “Luz para Todos” do Governo Federal (Lula e Dilma) trouxe luz elétrica para comunidades ribeirinhas da Amazônia. Em alguns casos, é perceptível a mudança de hábitos dos ribeirinhos como por

esses pontos para aludir a um importante fato, pois percebemos em nossas viagens<sup>5</sup> de pesquisa o quanto muitas das manifestações tradicionais amazônicas estão caindo em desinteresse por parte dos mais jovens e, portanto, corre-se o risco de que algumas destas manifestações se percam no tempo ou mesmo na memória dos mestres da tradição oral que já se encontram em idade avançada. Muitos destes mestres já faleceram, e com eles se vai parte dos saberes referentes às tradições transmitidas entre diversas gerações.

Um exemplo do fenômeno supramencionado pode ser observado na manifestação do Marambiré no quilombo do Pacoval onde nas entrevistas, os mestres e mestras dão ênfase à problemática de que “os mais novos não se interessarem mais pelo Marambiré”.

Senhora Biruca [rainha auxiliar do Marambiré] - O pessoal de hoje... eles não querem mais saber do nosso valor, porque o Marambiré é o nosso valor, é a nossa cidadania, é a nossa cor, é o nosso cabelo. Então, se deixar esta nossa cultura morrer, acaba tudo... do tesouro que nós temos. (...) eu fui professora do Marambiré Mirim, pra dar uma atividade, pra ver se mais tarde eles iam ter na memória. Eu vou lutar por essas crianças que estão nascendo e crescendo e enterrando o seu talento no chão. (MARAMBIRÉ, 2018)

Ainda sobre a diminuição do interesse pelas manifestações, perguntei ao mestre Carmito do Marambiré sobre o que ele achava a respeito das “manifestações estarem sumindo”.

Olha... Isso é falta de vontade dos ‘novo’ (referindo-se aos comunitários mais jovens), meu irmão. A gente sai benzinho (referindo-se a realizar os festejos de forma bem-feita ou a gente sai em festa muito bem ou “benzinho”) num ano e quando é pra voltar eles não querem mais saber da coisa... acho que é por causa de televisão e também esses negócio de muita festa com essas coisas erradas, sabe como é... (José do Carmo de Assis, 2018)

Em oposição ao que acontece com o Marambiré, a Ciranda de Manacapuru e o Boi-bumbá de Parintins, já no estado do Amazonas, são algumas das manifestações que têm atraído o público mais jovem pelo seu caráter de espetacularização. É possível observar um número considerável de jovens dançarinos, músicos, cantores e artistas visuais envolvidos em ambas as manifestações, uma vez que estas também têm oferecido

---

exemplo, o armazenamento de alimentos em geladeiras ou freezers, uso de televisão, aparelhos de DVDs e em alguns casos, acesso à internet.

<sup>5</sup> Para ver algumas dessas viagens, acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=ciYkENtUBQM>, acessado em 08/06/2016 (disponível também na faixa 2 do DVD anexo). Esta viagem de pesquisa resultou na gravação deste clipe musical da cantora e pesquisadora Karine Aguiar.

possibilidades de profissionalização<sup>6</sup> destes jovens em seus fazeres artísticos, ou mesmo alternativas de entretenimento para a população jovem dessas localidades.



**Figura 2.** No quadro à esquerda cordão dos manifestantes do Marambiré do Pacoval. No quadro à direita, a banda da Ciranda Guerreiros Mura no Festival de Cirandas, ambos em 2018.

**Fonte.** Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

Sobre este contexto de (re)invenções destas tradições com finalidades de profissionalização das estruturas que as compõem, fica claro o quanto elas causam mudanças nas estruturas musicais, e é na percussão – que ocupa uma função de centralidade dentro das manifestações – que estas mudanças se fazem mais (ou mais rapidamente) presentes. Como no caso do Boi e da Ciranda, observaremos mais adiante na sessão “Organologia dos Instrumentos de Percussão” como o Marambiré também substituiu o tradicional pandeiro manufaturado, que era produzido pelos próprios manifestantes, por pandeiros de plásticos e peles sintéticas fabricados por marcas conhecidas no mercado brasileiro. Ainda que o Marambiré esteja bem distante desta realidade, não podemos omitir o fato de que no atual contexto deste severo e impositivo processo de mundialização onde as fronteiras estão cada vez mais fluidas, certos aspectos – como o caso do pandeiro de plástico – já se mostram em plena vigência.

Dada a complexidade das realidades que foram pesquisadas, bem como, dos dados que foram obtidos em campo, decidimos por adotar em nossas investigações uma combinação de quatro tipos de procedimentos metodológicos: 1) a pesquisa bibliográfica; 2) a pesquisa documental; 3) a pesquisa de campo a partir da qual trazemos dados etnográficos que estão relacionados à performance percussiva e, por último; 4) a pesquisa

<sup>6</sup> Os componentes da banda da Ciranda de Manacapuru estão em uma faixa etária entre 20 e 35 anos e recebem, dependendo da função, entre R\$3.000,00 e R\$ 5.000,00 por temporada de trabalho (ensaios e apresentação) no Festival de Ciranda de Manacapuru. (Dado obtido na ocasião de nossas visitas de pesquisa de campo durante o Festival de Cirandas de Manacapuru em agosto de 2018)



experimental com os alunos do Grupo PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da UNESP constituído por alunos do curso de graduação) com o intuito de verificar a eficácia das transcrições produzidas a partir de células rítmicas da percussão destas manifestações.

No primeiro momento em que nossas pesquisas se deram em caráter bibliográfico – ainda que não tenhamos encontrado muito estudos no campo musical –, foi possível realizarmos uma seleção de um volume significativo de materiais (livros, recortes jornalísticos e artigos científicos) de caráter sócio antropológico já produzidos sobre o folgado a ser estudado neste projeto. Em concordância com Maria Cristina Piana (2009), observamos a pesquisa bibliográfica como uma possibilidade de nos permitir acessar uma gama de fenômenos muito mais ampla ao nos colocarmos em contato “com o que já se produziu e se registrou a respeito do tema de pesquisa”. Com isto, reafirmamos nosso “compromisso da qualidade da pesquisa”, bem como, permitimos o “levantamento das pesquisas referentes ao tema estudado” e “o aprofundamento teórico que norteia a pesquisa” (PIANA, 2009, p. 120).

No segundo momento, já familiarizados com a produção bibliográfica de caráter sócio antropológico acerca do tema, nos debruçamos sobre a pesquisa documental, realizada por meio da reunião e análise de documentos pessoais e públicos fornecidos pelos nossos interlocutores em campo, bem como por meio de nossas visitas a museus, bibliotecas e pontos de cultura. Levando em consideração que ainda se têm poucos estudos de caráter (etno)musicológico acerca das manifestações musicais amazônicas aqui investigadas, e menos ainda, sobre a performance da percussão destes ritmos, temos feito um exercício intenso de reconstituição da história oral das comunidades e dos músicos envolvidos nestas manifestações. Os documentos em muito têm nos auxiliado na reconstituição destas trajetórias e narrativas, por isso, reafirmamos também a importância da realização deste tipo de procedimento metodológico neste projeto.

A pesquisa documental faz uso de documentos, conceito comum nas diversas áreas do conhecimento. Mas o que é um documento? Partindo da etimologia da palavra, documento, que corresponde a palavra latina “documentum”, significa aquilo que ensina, que serve de exemplo (Rondinelli, 2011). Para Cellard (2008) não é fácil conceituá-lo e defini-lo é um desafio. Para o autor este termo assume o sentido de prova - instrumento escrito que, por direito, faz fé daquilo que atesta; para servir de registro, prova ou comprovação de fatos ou acontecimentos. (KRIPKA, SCHELLER & BONOTTO, 2015, p. 58)

Os autores ainda afirmam que:

[...] o documento escrito constitui uma fonte extremamente preciosa para todo pesquisador nas ciências sociais. Ele é, evidentemente, insubstituível em qualquer reconstituição referente a um passado relativamente distante, pois não

é raro que ele represente a quase totalidade dos vestígios da atividade humana em determinadas épocas. Além disso, muito frequentemente, ele permanece como o único testemunho de atividades particulares ocorridas num passado recente (Cellard, 2008: 295).

Amplia o conceito de documento como: tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho [...] pode tratar-se de textos escritos, mas também de documentos de natureza iconográfica e cinematográfica, ou qualquer outro tipo de testemunho registrado, objetos do cotidiano, elementos folclóricos (IDEM: 297). (KRIPKA, SCHELLER & BONOTTO, 2015, p. 58)

No terceiro momento desta pesquisa, que corresponde ao campo em si, com a observação participante no contexto da performance da manifestação investigada, nos orientamos em nossa coleta de dados e análises pelo que Anthony Seeger (2008) propõe como a realização de uma etnografia da música. Para cada ritmo catalogado contemplamos, além dos estudos técnicos e análises do fenômeno acústico (do som), questões como o local de incidência, fragmentos históricos, organologia dos instrumentos de percussão, forma de execução e transcrições. Na dimensão etnográfica desta pesquisa, também fomos norteados pelas reflexões de Tiago de Oliveira Pinto (2001) que descreve a etnografia da performance musical como:

... a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre 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. Assim o estudo etnomusicológico da performance trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, p. 227)

Ressalto que nosso propósito neste trabalho não é o de “abrir mão do enfoque sobre a música enquanto ‘produto’...” como um todo, mas sim trazer as contribuições pertinentes que uma etnografia da música poderá oferecer para um entendimento mais abrangente do Marambiré.

Embora esta seja uma investigação realizada dentro de uma linha de pesquisa em Performance, para nós foi inevitável a utilização de procedimentos metodológicos oriundos da etnomusicologia, uma vez que a performance musical de nossos interlocutores e de suas comunidades não esteja descolada de suas trajetórias de vida, bem como, da constituição e do reforço de estruturas sociais e afetivas destas localidades. A partir disto, procuramos trazer dados etnográficos da comunidade pesquisada.

Como nosso quarto e último procedimento metodológico adotado nesta investigação, temos a pesquisa experimental, à qual precisamos recorrer para verificar a eficácia das transcrições realizadas a partir das células rítmicas catalogadas em campo.



Desde que iniciei ainda em minha graduação as investigações acerca da performance percussiva das manifestações musicais amazônicas, percebi o quanto era mais fácil encontrar trabalhos com interesse em questões antropológicas, sociais, econômicas e até políticas, do que estudos direcionados a questões musicais. Dos poucos trabalhos com interesse na música destas manifestações, em menor número ainda eram aqueles com interesse na rítmica e/ou na percussão. Em quase 10 anos de pesquisas nessa área, posso afirmar que o tambor ocupa uma posição de centralidade nestes ritmos, dado o fato de que muitos inclusive dão nome à própria manifestação, como por exemplo o tambor Curimbó (que dá nome ao Carimbó) ou o tambor de Gambá (com manifestação homônima). Um outro exemplo é o caso do Marabaixo, manifestação incidente no estado do Amapá, cujo principal tambor é a “Caixa de Marabaixo”.

A partir disto, surgem algumas indagações que, mesmo não sendo as questões centrais de nossa pesquisa, valem uma reflexão, pois têm relação com uma explícita negligência por parte das pesquisas quanto a relevância da percussão nas manifestações musicais amazônicas: 1) Esta relevância da percussão seria percebida apenas por mim pelo fato de eu ser baterista/percussionista?; 2) Poderia esta negligência estar ligada à certa limitação técnica por parte dos pesquisadores, o que impediu até aqui de muitos darem devida atenção aos registros da parte percussiva da música feita na Amazônia?; 3) Esta falta de interesse estaria relacionada de certa forma com algum tipo de preconceito, ou mesmo racismo por parte de alguns pesquisadores? Sobre este último tópico, reitero que é comum o pensamento simplista de que o tecido sociocultural/musical da Amazônia se constrói “apenas” por questões indígenas. De fato, não se pode deixar de lado o dado de que a Amazônia possui a maior concentração populacional indígena do Brasil. No entanto, é necessário não cairmos numa situação imagética, já que a Amazônia também possui relevante presença de sociedades de origem africana. Grande parte das manifestações musicais amazônicas que possuem tambores têm sua origem ligada à expressiva – porém também negligenciada em muitos textos – presença negra na Amazônia. Com isto, percebemos também uma importante ligação destas manifestações e destes tambores com religiões de matriz africana, o que nos leva a crer que esta omissão nos registros da percussão possa ter ocorrido pelo fato de que boa parte dos estudos realizados até hoje tenha sido conduzida por pesquisadores com concepções sonoras orientadas por uma visão eurocêntrica sobre a música. Este mesmo eurocentrismo, já tão expresso em estudos indigenistas, também se faz presente nos textos que tratam da presença de culturas afro-amazônicas.

Acredito que o fato de termos encontrado poucos registros acerca da performance percussiva das manifestações musicais amazônicas possam estar vinculados a um pouco de cada uma das três questões postas no parágrafo anterior. A esta última questão levantada no referido parágrafo devo dar uma atenção especial, pois me parece muito clara a presença de notável preconceito com relação à percussão. A existência deste preconceito com a percussão já foi comprovada em trabalhos como de Carlos Stasi (cuja pesquisa é voltada para o reco-reco), quando afirma que “as pessoas ficam geralmente surpresas com o fato de que o reco-reco mereça alguma atenção séria ou que seja usado para produzir música de verdade, seja lá o que isso signifique” (STASI, 2011, p. 17).

Este mesmo preconceito se evidencia na narrativa de José Veríssimo (1882), que traz uma das primeiras descrições sobre o tambor de “Gambá” (manifestações afro-amazônica incidente na região do Baixo Amazonas) onde ele afirma:

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 jutaí, com uma pele de boi esticada em uma das extremidades à 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 tamborins, fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles. (VERÍSSIMO, 1882 apud SALLES 1969: p. 261)

Ora, é preciso reiterar que a maioria dos instrumentos que compõem um grupo musical tradicional de Gambá é constituída por percussão e quase nenhum instrumento harmônico ou melódico (ver figura 3). Nem sempre o repertório musical das “fornadas de Gambá<sup>7</sup>” é cantado, e sempre são os tambores que realizam as “chamadas” de início das performances.

---

<sup>7</sup> Tocar no terreiro ou na sede ao menos três músicas de Gambá. (ÁVILA, 2016, p. 275)



**Figura 3.** Grupo de Gambá Pingo de Luz em Maués/AM. Da esquerda para a direita: Mestre Barrô (tambor de gambá), Mestre João (reco-reco ou caracaxá), Mestre iracito (tambourinho), Ygor Saunier (tambor trocano), Mestre Humberto (tambourinho) e Mestre Assis (tambor de gambá).

**Fonte.** Tambores da Amazônia (SAUNIER, 2015)

Outro exemplo da importância do tambor em manifestações amazônicas pode ser encontrado nas narrativas dos percussionistas do Carimbó no trabalho de Vanildo Palheta Monteiro, onde ele afirma:

“Na realidade, esses tambores são, conforme seus tocadores, o instrumento essencial na construção musical dessa manifestação. (...) E ainda nesse contexto, nas explanações de seus tocadores, em Salinópolis, quando evidenciam que ‘o tambor carimbó é a alma do Carimbó, sem o qual não existe o ritmo’ (informação verbal)”. (MONTEIRO, 2012, p. 936)

O autor completa afirmando:

Ele (o tambor carimbó) é tão predominante que, além de atuar constantemente na formação instrumental do Carimbó em Salinópolis, é, para seus músicos, o instrumento que carrega a rítmica essencial dessa manifestação, estando todos os outros instrumentos, de certo modo, interligados à sua execução.

Fica evidente, tanto no Gambá de Maués no estado do Amazonas como no Carimbó de Salinópolis no Pará, ambos tambores correlatos da “família dos tambores afro-amazônicos” (SAUNIER, 2015), que a percussão não apenas ocupa uma posição de centralidade como também exerce função dominante nestas manifestações.

Dito isto, Veríssimo, ao afirmar que os tambores do Gambá faziam “um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles”, atribui juízo de valor com relação aos elementos estruturantes de um gênero musical (CARVALHO, 2014)

onde a questão melódica se sobrepõe (em escala de hierarquização) à rítmica, seguindo um caminho oposto ao que verificamos e propomos em nossas pesquisas. Assim, a percussão é sempre posta às margens e/ou associada a “barulho” e, portanto, obtém pouco interesse. Veremos mais adiante, no capítulo sobre o Marambiré do Pacoval, que esta mesma palavra “barulho” recebe outra conotação a partir das narrativas dos percussionistas.

Pretendemos com nossas pesquisas, trazer essas manifestações para o conhecimento do público em geral, ampliando o campo de conhecimento sobre os ritmos brasileiros – desta vez os amazônicos – de interesse de percussionistas, bateristas e pesquisadores em música. Penso que não podemos afirmar que conhecemos sobre cultura brasileira se deixamos de lado a região amazônica, que ocupa cerca de 53% do território terrestre do Brasil<sup>8</sup>. Outrossim, os ritmos aqui catalogados podem funcionar como uma ferramenta eficaz de ensino-aprendizagem no campo da educação musical bem como um convite ao embarque ao conhecimento da cultura musical da Amazônia, vasta em matéria-prima e, ao mesmo tempo, carente de registros. Tais registros que em muito auxiliam no (re)conhecimento de nossas identidades onde, numa região extensa e diversa como a Amazônia, a música é um objeto de estudo com muitas variáveis importantes a serem investigadas. Contudo, neste projeto iremos nos ater, dentro do campo da música popular, às manifestações rítmicas musicais amazônicas com ênfase em experiências de pessoas que historicamente quase não tiveram chance de compartilhar seus saberes e, neste sentido, me refiro aos cacheiros, tamboreiros, tocadores e demais percussionistas nas respectivas localidades onde realizam suas performances.

Reitero que para melhor expressar os saberes dos mestres das tradições dos ritmos aqui catalogados, pretendemos proporcionar neste texto uma vivência a partir de vídeos e gravações coletadas na pesquisa de campo, que serão direcionados para uma plataforma específica de nossas pesquisas na internet. Almejamos com essa experiência complementar 3 pontos: 1) Dar apoio à experiência etnográfica e às transcrições em partituras, 2) tornar a experiência do leitor mais aproximada às realidades vividas no trabalho de pesquisa de campo, tendo em vista as limitações às quais estamos suscetíveis na escrita descritiva em um texto, seja ele musical ou literário, 3) democratizar este

---

<sup>8</sup> O território da Amazônia brasileira corresponde a 5 milhões de quilômetros quadrados e uma população de 25 milhões de habitantes, que gera quase 8% do PIB brasileiro. Acessado em: <http://www.brasil.gov.br/noticias/meio-ambiente/2012/11/a-amazonia-brasileira>.

conhecimento de forma a viabilizar a mesma experiência para quem não tem vivência com leitura de partitura.

Esta dissertação irá compreender um total de três capítulos. No Capítulo I iremos realizar uma descrição do contexto etnográfico da performance musical do Marambiré, evidenciando questões identitárias que influenciam a performance musical percussiva, a experiência de campo e os desafios de se realizar pesquisas na peculiar geografia da região amazônica.

No Capítulo II iremos realizar uma descrição da performance percussiva do Marambiré. Traremos também uma análise com dados sobre a “organologia dos instrumentos de percussão”, bem como notas técnicas indispensáveis para adentrarmos à leitura das transcrições.

No Capítulo III nos debruçamos nas transcrições e no estudo da performance percussiva do Marambiré do Pacoval, com detalhada análise sobre os diferentes momentos da performance musical e possíveis mudanças na interpretação da percussão nestes diferentes momentos.

### **Percurso Metodológico**

Um dos grandes desafios de nossas pesquisas foi a escolha da manifestação a ser estudada neste trabalho. Num primeiro momento de nosso projeto nossa ideia era trabalhar com 5 manifestações, logo, 5 diferentes ritmos com suas performances percussivas para serem estudados, haja vista que nosso intuito é o levantamento das mais diversas manifestações musicais existentes na região da Amazônia brasileira. Ainda que eu dispusesse de certa persistência, obviamente, depois de algumas reuniões de orientação, e motivado pelas sugestões da banca de qualificação deste mestrado, decidimos por dar melhor atenção para apenas uma manifestação, o Marambiré do Pacoval.

Como parte do percurso metodológico, veremos a seguir todo o processo laboratorial realizado com os percussionistas alunos do PIAP, observando como as experiências funcionaram como um importante apoio às transcrições. Neste contexto – de registrar as performances percussivas de uma manifestação com profundas influências e tradições “não ocidentais” – nem sempre nossas categorias de análise são suficientes para conseguirmos “traduzir” determinadas musicalidades, logo, todas as experiências de laboratório bem como os vídeos das performances dos mestres coletados em campo, funcionaram como instrumento imprescindível no campo didático e poderão funcionar



como ferramenta de ensino-aprendizagem da performance dos instrumentos de percussão da manifestação aqui estudada.

### Laboratório de pesquisa com o PIAP

Como parte de nosso percurso metodológico pudemos realizar experiências percussivas no *Laboratório de Percussão John Boudler* (também conhecido como “Laboratório do PIAP”) situado no Instituto de Artes da UNESP. O intuito era realizar o melhor registro escrito possível da rítmica do Marambiré e, para isto, contamos com o auxílio de experiências realizadas com os alunos do PIAP. Este laboratório consistiu em encontros presenciais, onde estudamos estes novos ritmos e analisamos os resultados da pesquisa. Criei também um grupo no aplicativo de mensagens *whatsapp*, por onde aplicava pequenos testes para verificar o que funcionava (ou não) com relação à fidelidade das transcrições das performances da percussão do Marambiré que eu havia ouvido e filmado *in loco*.



**Figura 4.** Troca de mensagens no grupo de estudos dos ritmos amazônicos pelo aplicativo *whatsapp*.

**Fonte.** Prints (foto da tela) do autor, 2018.

Desde as trocas de mensagens no grupo de estudos no *whatsapp* até os nossos primeiros encontros presenciais de nosso laboratório, observamos várias fragilidades em minhas transcrições e, com a contribuição dos percussionistas do PIAP, pude melhorar consideravelmente a forma de expressar o ritmo do Marambiré através da partitura. Na imagem a seguir trago uma de minhas primeiras transcrições com as observações (rabiscos à caneta) que fiz junto com os percussionistas em um de nossos encontros presenciais do laboratório de estudos sobre os ritmos amazônicos.

**Ambirá**  
(2ª parte)

♩ = varia em torno de 83 *ALTA TUA A 2º GO MI.*

Transcrição: Ygor Saunier

*FALTA A MANOBRAS*

Canto

O lhaio Marambi rá Am bi rá Am bi rá bam ba ô a ri rê.

Caixa Grande

Pandeiro Linha 1

Pandeiro Linha 2

*8 ALTA PAUSA*

Canto

Ê o ru pem ba xi o lhaio Ma ram bi ré bam ba ô a ri rê. Olha o Ma ram...

Caixa Grande

Pandeiro Linha 1

Pandeiro Linha 2

*acelera pouco a pouco*

*TIRAR A LIGADURA*

*FALTA PAUSA*

**4. Lundu**

O Lundu ou "Landú" (percebi esta segunda forma de nomear o ritmo entre os mestres mais antigos) é o momento mais animado da festa. Em geral o andamento se acelera e é o momento em que outras pessoas de fora do cordão podem dançar junto com os manifestantes do Marambiré. Os primeiros a dançarem são o rei de congo e a rainha-mestra que, ao final de sua performance, convidam outras pessoas para darem continuidade àquele momento; para este ato, rei e rainha tiram suas coroas e as colocam na cabeça da pessoa escolhida de fora do cordão para adentrar na dança. É o momento

*TIRAR A LIGADURA*

*TIRAR A LIGADURA*

**Figura 5.** Página de uma de minhas primeiras transcrições do ritmo do Marambiré com observações/contribuições feitas a partir do laboratório com os percussionistas do PIAP

**Fonte.** Acervo de pesquisa do autor, 2018.

Vale ressaltar que sem essas contribuições obtidas a partir desse laboratório, muitas dessas transcrições poderiam ter sido escritas de maneira completamente equivocada. De fato, a experiência dos graduandos em percussão da UNESP nos proporcionou o melhor cenário possível para a realização deste laboratório, pois tínhamos à disposição, além de percussionistas de alta competência com vasta experiência nas mais diversas formas de notação musical para percussão, toda a estrutura do Laboratório de Percussão da UNESP que dispõe de um acervo completo de instrumentos de percussão.

Não podemos deixar de frisar que outro fator importante para que as experiências fossem bem-sucedidas, foi o fato de que o laboratório da UNESP dispõe de uma sessão exclusiva de instrumentos de percussão amazônicos, o que facilitou em muito no que diz respeito à aproximações de timbres.

Participaram do grupo de estudos 13 percussionistas, dos quais 7 participaram comigo no recital de qualificação e no recital de defesa preparado a partir dos estudos apresentados nesta dissertação.



**Figura 6.** Experimentos com alunos do PIAP no Laboratório de Percussão John Boudler (UNESP, 2018)  
**Fonte.** Acervo de pesquisa do autor.

O resultado dessas experiências está melhor expresso nas transcrições que se encontram na sessão “Formas de transcrição e execuções” contempladas aqui neste texto.

Usamos como base de referência para as transcrições deste trabalho as gravações da performance ocorrida na festa “Raízes Negras”, bem como as gravações das entrevistas individuais que realizei com os percussionistas na comunidade do Pacoval. Reitero que, mesmo se os objetivos do projeto deste trabalho tenham sido alcançados, as pesquisas ainda demandam retorno a campo para um melhor acompanhamento da manifestação, observando-a em outros contextos e estudando outros “Marambirés” existentes na região. Tal realidade nos sugere conteúdo para outros futuros trabalhos.



## **Resultados de laboratório realizado com alunos do PIAP**

Mesmo com todo o aporte que os experimentos das formas de transcrições com o laboratório realizado com os alunos do PIAP nos trouxe, julgo importante informar que ao final desta primeira fase desse experimento, mais especificamente nos ensaios gerais na semana do recital de qualificação, decidi mostrar os vídeos e gravações de minha pesquisa de campo com os próprios percussionistas mestres da tradição tocando os ritmos aqui catalogados/transcritos. O resultado dessa experiência foi um grande salto rumo ao nosso objetivo que é a execução dos padrões rítmicos com o máximo de fidelidade às performances da percussão das manifestações que eu havia presenciado *in loco*. A partir deste resultado da experiência laboratorial, decidimos que para todas as transcrições dos padrões rítmicos, iríamos trazer para o texto aqui dissertado links dos vídeos e gravações hospedados em endereços fechados na plataforma *Youtube*, a fim de melhor expressar os saberes dos mestres e complementar a experiência da leitura, já que os vídeos conseguem mostrar nuances e estruturas sonoras que a partitura não é capaz de expressar, proporcionando assim uma melhor proficiência na performance dos ritmos aqui catalogados.

Para Gerhardt & Silveira (2009):

O estudo experimental segue um planejamento rigoroso. As etapas de pesquisa iniciam pela formulação exata do problema e das hipóteses, que delimitam as variáveis precisas e controladas que atuam no fenômeno estudado (TRIVIÑOS, 1987). Para Gil (2007), a pesquisa experimental consiste em determinar um objeto de estudo, selecionar as variáveis que seriam capazes de influenciá-lo, definir as formas de controle e de observação dos efeitos que a variável produz no objeto. (GERHARDT & SILVEIRA, 2009, p. 36)

Nosso laboratório tem sido realizado no PIAP com a participação de 13 percussionistas do Instituto de Artes da UNESP. Realizamos um encontro semanal com duração de duas horas cada durante os meses de agosto e novembro de 2018. Nestes encontros, fizemos a leitura e a execução musical das transcrições das manifestações coletadas em campo e, assim, também buscamos medir o nível de fidelidade produzido no resultado sonoro, em comparação à performance dos percussionistas dos ritmos musicais amazônicos aqui investigados.

Sabe-se – e é consenso na literatura atual – que o sistema ocidental europeu de transcrição musical (partitura) não é capaz de expressar todas as nuances e eventos sonoros presentes em uma manifestação musical, e no que diz respeito à percussão isso se torna ainda mais nítido.

Pensando nisso, salientamos que ao final dessa experiência de laboratório com os percussionistas do PIAP, quando já estávamos próximos ao meu recital de qualificação de mestrado no qual iriam tocar comigo, decidi compartilhar os vídeos e todo o material coletado em campo com eles, e com isso, lhes proporcionar uma experiência para além de uma simples leitura da partitura. O resultado desse experimento foi uma performance por parte dos alunos muito mais aproximada aos padrões rítmicos que eu havia presenciado em campo com os percussionistas mestres da tradição.

De fato, estávamos reproduzindo em nosso laboratório o mesmo processo de ensino-aprendizagem que a tradição oral já desempenha por séculos, ou seja, a repetição/imitação. Com este processo, conseguimos contemplar – se não um todo, mas em parte – os itens que caracterizam o ritmo do Marambiré, sem deixar de lado as questões idiomáticas. A esse respeito, Eduardo Giancesella nos contribui:

Além das dificuldades técnicas peculiares de cada instrumento típico brasileiro, existe a problemática muito comum de uma notação gráfica deficiente, uma vez que boa parte do conhecimento técnico e estilístico nesses instrumentos é transmitida tradicionalmente de forma oral, ou seja, através da audição e da imitação. Assim, não existe uma grafia padronizada e boa parte dos compositores acaba escrevendo de uma forma que pode levar a uma compreensão inadequada do texto musical pelo intérprete. (GIANESELLA, 2012, p. 189-190)

Com a leitura dos padrões rítmicos transcritos por mim em campo, aliados à experiência de assistir aos vídeos que obtive da performance dos mestres, percebi que a performance musical dos padrões rítmicos ficou mais completa e muito mais aproximada ao “original. Além das questões das performances musicais propriamente ditas, o uso das ferramentas audiovisuais traz outros benefícios, como por exemplo as observações de detalhes das vivências em campo, pois sem os vídeos os alunos necessitariam de uma etnografia mais densa, à qual não seríamos capazes de realizar por dois motivos. O primeiro por uma questão de formato de trabalho para uma pesquisa de mestrado em performance. O segundo por uma questão de foco de investigação, já que nosso centro de atenção são as percussões e os padrões rítmicos. Assim sendo, obtemos benefícios tanto para a performance como para questões etnográficas, e é exatamente essa experiência mais completa que pretendemos realizar com qualquer pessoa que estiver lendo esta dissertação.

Para isso, conforme já dito, utilizamos de novas tecnologias tais como links fechados (não públicos, ou seja, apenas para quem tem acesso ao link disponibilizado no texto) direcionados para a plataforma de vídeos *Youtube*, onde é possível assistir aos vídeos e gravações realizadas no trabalho de pesquisa de campo para cada padrão rítmico

aqui catalogado, bem como as experiências que tivemos de socialização junto às comunidades pesquisadas. Ressalto que tal prática já vem sendo adotada em importantes trabalhos como de Jonas Arraes em *Lundu: canto e dança do negro no Pará* (Pacatatu, 2016) e Alberto Ikeda em *Ijexá como gênero da Música Popular Brasileira* (Revista USP, edição 111, p. 21 – 36, outubro/novembro/dezembro 2016) que também fazem uso do direcionamento de links de vídeos e gravações situados na internet.

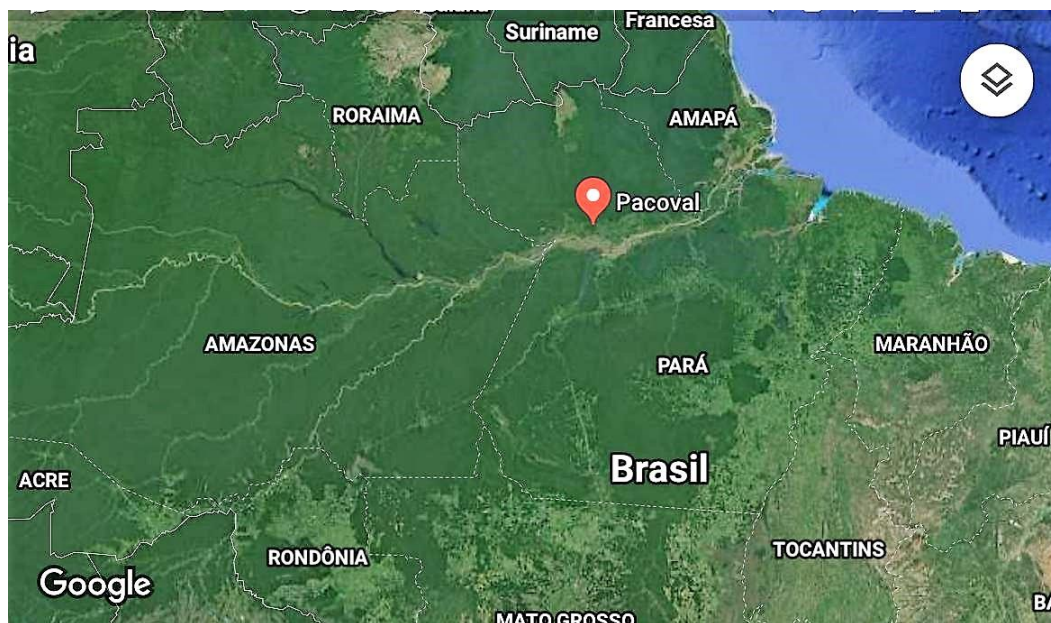
Conclui-se que, a partir das experiências em nosso laboratório, tais ferramentas se mostraram eficazes. Espera-se com esse recurso compreender uma maior gama de informações que auxilie tanto nas questões etnográficas como nas questões de performance musical da percussão.

## CAPITULO I – CONTEXTO ETNOGRÁFICO

Neste capítulo apresentaremos a experiência etnográfica da pesquisa de campo ocorrida em meados de 2018, bem como tentaremos expressar com o máximo de detalhes os eventos observados. Num primeiro momento discorreremos sobre o local de incidência e como chegar até a comunidade onde incide o Marambiré, relatando os desafios de se realizar pesquisas na Amazônia. Abordaremos ainda sobre a experiência vivida na pesquisa de campo, os percalços e aprendizados que somente uma vivência *in loco* podem proporcionar. Para melhor entendermos o contexto da performance percussiva desta manifestação traremos alguns fragmentos históricos do Marambiré e, a partir disto, voltamos com melhor compreensão para as questões percussivas que são o principal alvo de interesse de nosso trabalho. Vale ressaltar que no discorrer do texto descritivo das manifestações sempre traremos edições de vídeo-resumos (quase sempre em links como referências em notas de rodapé) da experiência de campo para auxiliar a leitura e melhor expressar os eventos vividos *in loco*.

### 1.1- Local de incidência: campo de pesquisa

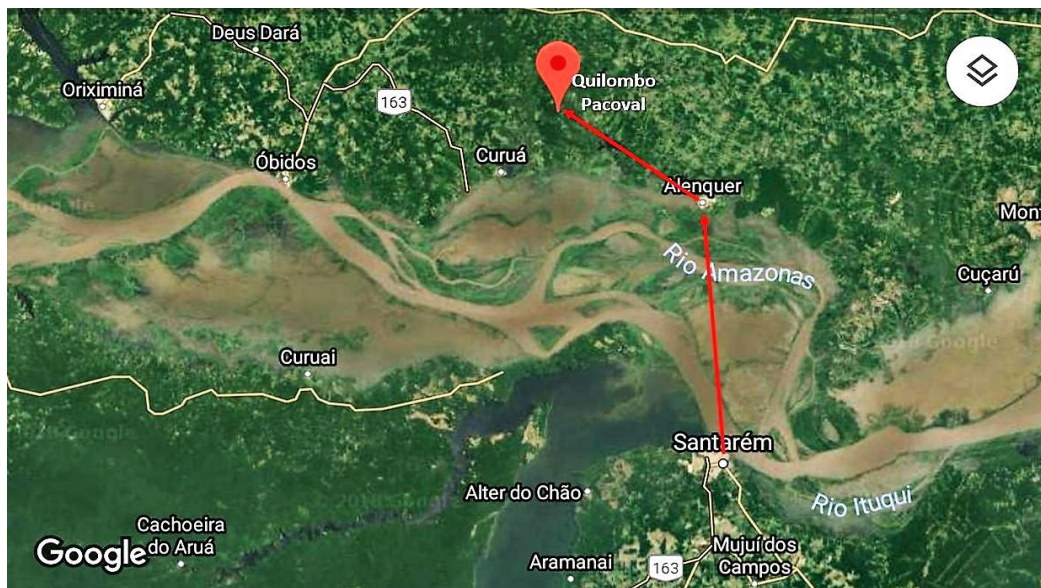
A cultura do Marambiré incide no quilombo do Pacoval, localizado a 101km, via estrada de terra, do município de Alenquer no interior do estado do Pará.



**Figura 7.** Mapa (macro) da localização do Quilombo do Pacoval

**Fonte.** Google Maps, 2018.

Para o acesso até o Pacoval é preciso percorrer 36 horas de viagem de barco partindo de Manaus até a cidade de Santarém/PA, mais três horas de lancha rápida<sup>9</sup> até o município de Alenquer e mais duas horas de carro ou motocicleta em estrada sem pavimentação (asfalto) até o quilombo do Pacoval. Vale ressaltar que a região se encontrava com os rios em época de cheia, logo, precisamos navegar por mais 20 minutos em uma “bajara” (uma pequena balsa feita de madeira, com capacidade para levar pessoas e veículos em cima) até a entrada da comunidade<sup>10</sup>.



**Figura 8.** Mapa (mais detalhado) da localização do Quilombo do Pacoval

**Fonte.** Google Maps, 2018.

O quilombo do Pacoval é banhado pelo rio Curuá, estando localizado à sua margem direita. É um dos quilombos mais populosos do oeste do Pará, onde vivem hoje cerca de 400 famílias. A titulação de suas terras foi concedida por meio da Portaria nº88, de 18 de novembro de 1996, que criou o Projeto de Assentamento Especial Quilombola Pacoval. Os habitantes locais, em sua grande maioria, professam a fé católica. Não percebemos a presença de religiões de matriz africana, embora sua existência na comunidade não esteja descartada<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Em toda a região Norte é muito comum o transporte fluvial por meio dessas lanchas rápidas, são espécies de ônibus aquáticos com conforto e serviço de bordo. Por serem menores do que os grandes barcos de linha, elas têm a facilidade de poder cortar alguns caminhos.

<sup>10</sup> Para ver vídeo-resumo de todo o itinerário percorrido, acesse o link <https://youtu.be/LGUG8xp-q1o> (disponível também na faixa 3 do DVD anexo).

<sup>11</sup> Em muitos dos casos, as manifestações de religiões de matrizes africanas – por conta de anos de perseguições e intolerância religiosa – se fazem restritas, ou seja, precisaríamos de mais tempo em campo para ter acesso. Uma reflexão mais elaborada a esse respeito ficará para trabalhos posteriores, com possíveis retornos a campo.



Segundo Mestre Yanez<sup>12</sup>, a denominação “Pacoval” é dada ao lugar onde se planta a Banana *Pacovan*. O sufixo “al” denomina o coletivo de alguma coisa, a exemplo de “Guaranazal” (local onde se planta guaraná em Maués/AM) e “Castanhal” (lugar onde se produz muita castanha). Ainda sobre o Pacoval, sabe-se que foi uma comunidade fundada por “um grupo de negros liderados por Manoel Rodrigues de Oliveira, que fugiu da propriedade de Maria Macambira, em Santarém (700 km a oeste de Belém), no fim do século 18”. (MARIA, 1995)

Hoje em dia no quilombo do Pacoval há o fornecimento de energia elétrica e as casas são feitas de madeira e de alvenaria (as casas antigamente eram feitas de barro). Produz-se hortifrutigranjeiros para o consumo doméstico e a base da alimentação geralmente advém do que se produz nos roçados do quilombo, recorrendo-se tanto aos comércios de Alenquer quanto aos pequenos comércios locais para a compra de produtos de limpeza e afins. A região também tem tradição na criação de gado, o que explica a facilidade em encontrar peles bovinas, as mais utilizadas nos tambores usados na manifestação do Marambiré.



**Figura 9.** Quilombo do Pacoval visto de cima

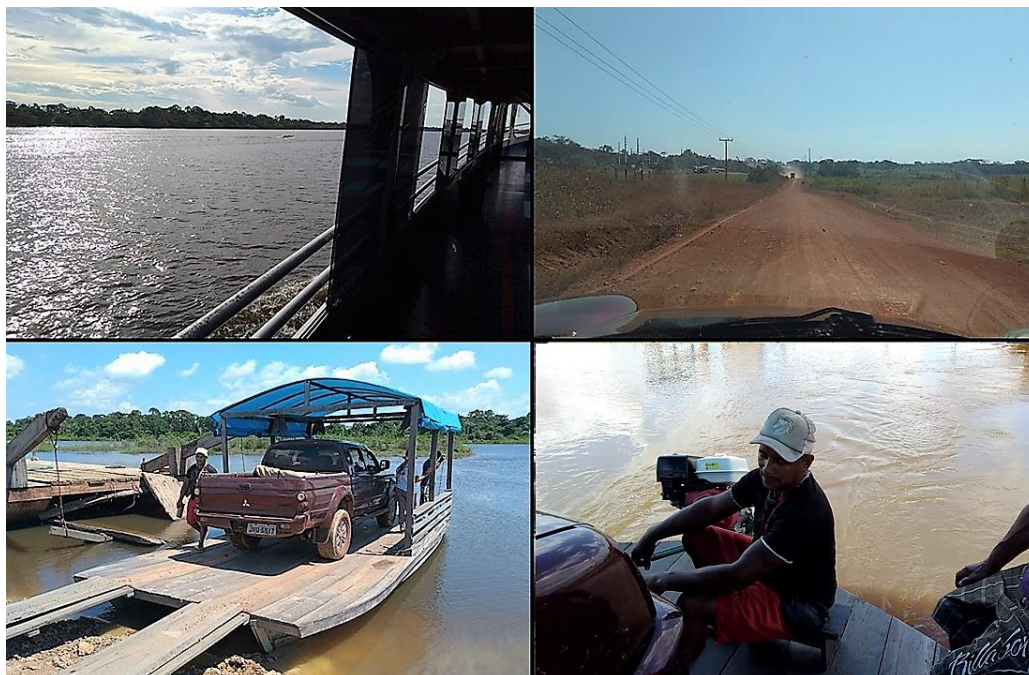
**Fonte.** Print (foto da tela em 00:01:53) do vídeo do Documentário Marambiré (Lamparina Filmes, 2018)

Vinha realizando contato por mais de um ano com o professor Edilton Viana<sup>13</sup> quando lhe informei de minhas intenções em realizar uma pesquisa sobre o Marambiré, e com ele fui trocando informações de como chegar até o quilombo, bem como sobre tudo

<sup>12</sup> Yanez Silva é um comunitário residente no Quilombo do Pacoval, é pandeirista da manifestação, liderança comunitária e um grande mobilizador cultural da região.

<sup>13</sup> Importante liderança comunitária, professor da rede pública de ensino na comunidade. Também exerce o cargo de presidente da ACONQUIPAL (Associação Comunitária dos Negros do Quilombo do Pacoval de Alenquer).

aquilo que seria necessário para estar entre eles durante 10 dias, ou seja, uma semana antes da festa mais os 3 dias da festa Raízes Negras.



**Figura 10.** Fotografias de momentos da rota até chegar ao quilombo do Pacoval  
**Fonte.** Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

Assim que cheguei à comunidade do Pacoval, tentei iniciar as primeiras entrevistas, porém não obtive sucesso. O primeiro “não” que recebi, foi de uma senhora chamada Tia Cruzinha, considerada a matriarca do Marambiré por ser a manifestante mais antiga do quilombo. A senhora Telma, outra liderança do Marambiré, me falou posteriormente que Tia Cruzinha já lhe havia dito que não gostaria mais de conceder entrevistas a pesquisadores vindos de fora. Aceitei o “não” de Tia Cruzinha com muito respeito e educação. Contudo, ao final de minha estada no quilombo do Pacoval, consegui estabelecer com ela um proveitoso diálogo com a condição – estabelecida por ela – de que ela não fosse filmada. Tia Cruzinha compartilhou comigo algumas de suas memórias sobre a história do Marambiré, bem como as conquistas adquiridas pela comunidade através dessa manifestação, tais como a titulação de suas terras e uma linha de ônibus que faz o trajeto do Pacoval até a sede do município de Alenquer.

Certifiquei-me em conversas com outros comunitários a respeito do fato de Tia Cruzinha não ter querido me conceder entrevista, para que eu não cometesse o mesmo erro com meus potenciais interlocutores. Logo, reafirmei o que já suspeitava: tal comportamento se dá em função de experiências negativas vividas por eles no passado, por conta de pesquisadores mal preparados que quase sempre realizaram seus trabalhos de campo apressados (quase sempre vão apenas nos 3 dias de festa), isto é, conseguem o



material desejado e não voltam mais à comunidade, e tampouco dão qualquer tipo de retorno em troca do conhecimento obtido. Para fugir desta realidade de vivência negativa entre pesquisadores e os quilombolas tomei duas atitudes: 1) Mesmo eu tendo ficado apenas 10 dias *in loco*, saí de lá com um convite para retornar à comunidade para os festejos do Marambiré. Aceitei o convite e continuamos a manter contatos de forma a estabelecer relações mais estreitas; 2) Como forma de dar retorno imediato (neste caso financeiro) aos manifestantes do Marambiré, temos procurado realizar algumas ações, dentre elas a divulgação dos eventos onde ocorrem o Marambiré no Pacoval – através de palestras, eventos científicos, workshops, aulas ou qualquer outra oportunidade de divulgação. Esta ação vem despertando interesse por parte de algumas pessoas, já cientes daquilo que foi combinado com as lideranças do Marambiré: que seja cobrada uma pequena taxa das mesmas em futuros eventos. Assim, com o dinheiro arrecadado, será possível comprar novas roupas para a indumentária dos manifestantes do Marambiré<sup>14</sup>. Outra ação que temos realizado é a indicação, para outros músicos, do trabalho do mestre José dos Santos Pimentel (mestre Bigó) como *luthier*. Ele, que é o principal fabricante dos Bumbos ou Caixa Grande do Marambiré, me informou por telefone que já possui encomendas feitas por conta de nossas indicações<sup>15</sup>.

Decidi realizar a pesquisa de campo no Pacoval orientado sob uma perspectiva teórica aproximada às novas reflexões da Etnomusicologia, que compreende o “musicar” como o ato de “engajar-se num processo interativo ligado à produção e vivência da música” (Reily *et al*, 2016). Por isso, decidi chegar vários dias antes da festa para viver uma experiência junto aos musicantes da comunidade, com o intuito de observar junto deles os vários aspectos estruturantes da manifestação do Marambiré e não apenas o evento sonoro/musical. Muitos destes aspectos observados a partir de minha convivência com a comunidade – especialmente os aspectos sociais – se mostraram diretamente ligados à performance musical e vice-versa.

---

<sup>14</sup> Em conversa pelo aplicativo de mensagens *whatsapp* com o presidente do quilombo Edilton Viana, ele me informou desta necessidade mais urgente da compra da indumentária. Assim, me propus a ajudar no que fosse possível neste sentido.

<sup>15</sup> O quilombo do Pacoval não possui cobertura de nenhuma empresa de telefonia celular, mas alguns comunitários possuem uma antena com instalações que lhes permitem ter uma linha telefônica fixa, dentre eles estão o professor Edilton e o mestre Bigó. Através deles tenho procurado manter contato com a comunidade, bem como realizar as indicações e encomendas de instrumentos direto para o mestre Bigó.



**Figura 11.** Fotografias de momentos de trabalho na comunidade  
**Fonte.** Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

Os trabalhos realizados junto aos comunitários se deram em atividades variadas que vão desde “ir no mato tirar pau do mastro<sup>16</sup>”, carregar/pregar telhas para a construção da sede onde seria a festa, realizar as refeições com eles, enfim estar junto deles, pois entendi que todos os aspectos que giram em torno de uma performance musical são de suma importância e não apenas o evento sonoro em si. Isso me proporcionou obter informações muito importantes para o trabalho que vão além das questões técnico-musicais. A exemplo disso, podemos citar o que mestre Osvaldo Neto – atual rei do congo – me informou em conversa informal enquanto carregávamos as caixas de gelo da beira do rio até a sede da festa. Nesta conversa ele me falava que “o Marambiré é isso aqui, a gente trabalha junto pra fazer as coisas acontecer (...)”. Entre essa e outras falas de mestre Neto percebi que todo ato dentro dos trabalhos reafirmava os laços entre os participantes e que isso, obviamente, transparecia na performance musical.

Além de todo o aprendizado, o trabalho de preparação da festa junto aos comunitários me proporcionou certa “admiração”, amizade e confiança deles para comigo. Esta última foi de suma importância para realização plena das entrevistas semiestruturadas que posteriormente foram realizadas. Assim, com a experiência do trabalho comunitário tudo fluiu de forma muito mais harmoniosa e natural.

<sup>16</sup> Ato de ir até a floresta retirar/cortar uma árvore para ser usada como mastro da festa, em referências às festas juninas de santo de mastro. O registro em vídeo desse momento pode ser acessado em <https://youtu.be/g3umlq0Dlwg> (disponível também na faixa 4 do DVD anexo).

Na pesquisa de campo eu procurava estar entre todos. Se tinha um pequeno grupo (geralmente dos mais jovens) que estivesse isolado ou não se sentisse envolvido diretamente com alguma das atividades, eu fazia questão de me agregar a ele. Com isso consegui estreitar alguns laços de amizade com aquelas pessoas, já que segundo elas eu era diferente e “não tinha frescura”. Ainda que eu pudesse fazer minhas refeições na casa dos professores onde eu estava hospedado, optei por realizar refeições com eles comendo da mesma comida que estava servida para quem estivesse trabalhando na festa. Também procurei beber da mesma bebida que eles, compartilhando a mesma cuia<sup>17</sup>, e principalmente procurava falar no mesmo sotaque, o que se deve ao fato de eu ser do interior e conhecer bem o sotaque ribeirinho local. Com isso, falávamos de comidas, caças e peixes que eu sabia que eram gostosos para eles também. Desta forma, consegui com que nossa relação se tornasse horizontal e assim tive mais abertura para realizar entrevistas com quem eu desejasse de forma muito mais leve. Destaco que, em uma das entrevistas, foi um tanto constrangedor ter que pedir para um senhor de mais de 70 anos assinar tantos papéis exigidos pelo Comitê de Ética e Pesquisa. Diante desta situação, formalizo outra crítica ao nosso atual modelo de pesquisa acadêmica com demasiadas burocracias. Por fim, somente construindo um forte laço de confiança com meus interlocutores é que pude obter as informações que eu precisava para o trabalho. Este, por sinal, foi um dos meus maiores desafios de campo.

O trabalho de pesquisa de campo sobre o Marambiré foi uma das experiências mais significativas nesses quase 10 anos de estudos sobre os ritmos amazônicos. Um dos pontos que me chamaram a atenção foi o fato de serem ainda muito presentes os sentimentos, as lembranças e os traumas herdados pelos quilombolas ainda do período da escravidão. Sobre esta condição, o historiador Eurípedes Funes<sup>18</sup> relata, em entrevista cedida no documentário *Marambiré* em 2018, que

O quilombo não se afirma como terra de escravo. Se afirma como terra de libertos. Há uma negação também dessa condição, não negação de ser africano, mas de ser escravo e há a afirmação ‘eu não tenho senhor’, talvez porque falar

<sup>17</sup> Recipiente de diversos tamanhos, feito do fruto maduro da cuieira cortado ao meio e esvaziado do miolo. É laqueado por dentro e ornamentado ou não por fora com desenhos pintados ou gravados. (RIBEIRO, 1988, p. 261)

<sup>18</sup> Eurípedes Funes é historiador com estudos voltados para a história do Brasil colônia e Império, história e meio ambiente, atuando principalmente nos seguintes temas: escravidão, comunidades quilombolas, identidade, natureza e cultura e movimentos sociais. O historiador é uma pessoa muito importante para a comunidade do Pacoval, pois junto com a professora Idaliana (professora e funcionária da Prelazia do município de Óbidos/PA, entusiasta das culturas populares afro-amazônicas), ajudou nas lutas dos quilombolas junto ao poder público para conseguirem o direito de posse às suas terras, dentre outras questões.

no tempo da escravidão é falar num tempo de sofrimento e talvez isso doa. (Eurípedes Funes, 2018)

Sobre o racismo, um dos problemas mais presentes enfrentados pelos quilombolas, transcrevemos alguns relatos cedidos ao mesmo documentário:

Porque o nosso município (Alenquer/PA) ele é racista, melhorou um pouco, mas muito racista. O Racismo comigo, ninguém me abala. Portanto se tu nasceu assim branco... tu não vê os animais um é preto, o outro é vermelho, o outro é amarelo. Assim é nós. (Tia Cruzinha, 2018)

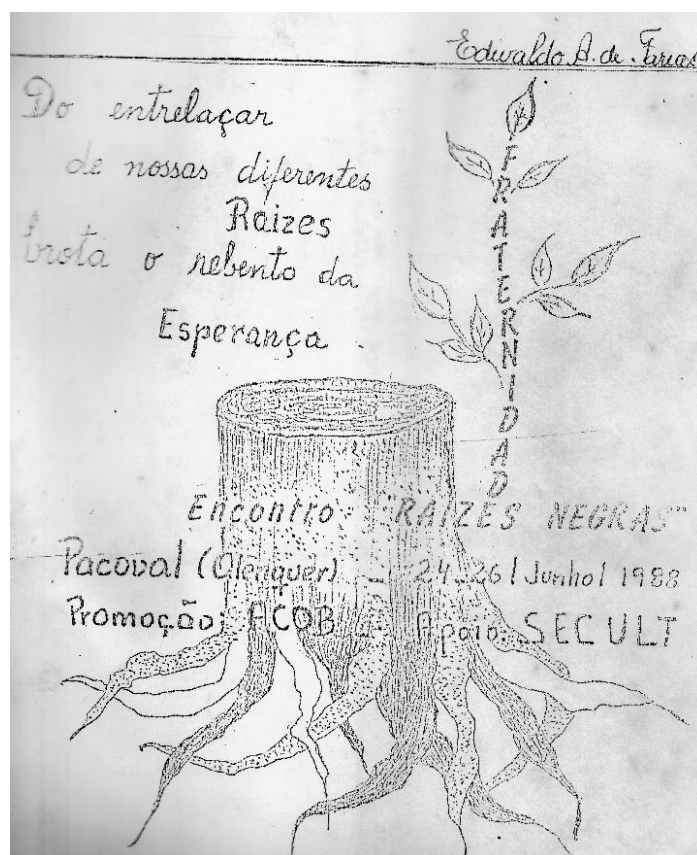
O manifestante José do Carmo (Mestre Carmito) completa:

Nós sofremos muito nesse Alenquer, meu irmão. Nós era muleque e chegava lá em Alenquer, quando eu ia lá com minha mãe e ouvia ‘fi fiu...fi fiu, chem, chem, chem..’ chamando urubu... ainda briguei quando era meleque metia-lhe a porrada por causa dessa frescura aí. Nêgo urubu... chamava de ‘nêgo urubu’ com esse ‘chém chem’ porque nós era raça negra mesmo né? Era bem difícil ter claro no Pacoval. Agora não, Pacoval tudo já é misto agora. (Mestre Carmito, 2018)

Com base nesses discursos é possível afirmar que o povo negro luta por sua liberdade ainda nos dias de hoje, seja por meio de seus empenhos por conquistas sociais (direitos básicos, cotas raciais etc.) ou mesmo na luta contra o racismo.

Fiz um primeiro contato com o professor Edilton Viana e ele prontamente me convidou para realizar minhas pesquisas no período da festa Raízes Negras. Num primeiro momento acreditei que iria me deparar com mais uma festa amazônica, como já ocorrido em outras ocasiões. Ledo engano! Na realidade esta festa vai muito além do sentido de entretenimento. O Raízes Negras – no masculino mesmo conforme eles nomeiam – é um encontro que acontece desde 1988 e, no ano de 2018, se comemorou 30 anos desde a realização da primeira edição. Este encontro surgiu por intermédio da senhora Idaliana Azevedo que desde a década de 80 realizava trabalhos entre os quilombos da região.

Segundo relatos de meus interlocutores na comunidade do Pacoval, a professora Idaliana percebeu que os negros de quilombos vizinhos não se conheciam entre si, e perguntou aos quilombolas do Pacoval se gostariam de conhecer os outros quilombos ao longo do rio Trombetas. Tanto os quilombolas do Pacoval, quanto os quilombolas de outros quilombos, aceitaram realizar o intercâmbio e, desta forma, se organizou o primeiro Raízes Negras. O primeiro encontro realizado em 1988 se deu em memória dos cem anos de abolição da escravidão no Brasil.



**Figura 12.** Cartaz do “I Encontro Raízes Negras” (Pacoval, 1988)

**Fonte.** Arquivo pessoal da comunitária Ildaci da Silva Ribeiro (professora Ida).

Desde a sua primeira edição este evento já estava destinado a ser muito mais do que uma festa. Tornou-se um evento para tratar também sobre questões políticas destinadas à conquista de direitos civis, do direito à terra (demarcação de terras quilombolas) e, até mesmo, questões relacionadas à educação dentre outras necessidades. Segundo a própria professora Idaliana.

(...) a partir daí (do Raízes Negras) surgiram as associações para enfrentarem os problemas que estavam aparecendo. (...) essa união do Marambiré deu impulso para eles se organizarem em associação e reivindicarem seus direitos. Então, o Marambiré deu assim a força pra eles. (IDALIANA, 2018)

Esse encontro ganhou ao longo dos anos expressiva força política na região e no ano de 2018 não foi diferente. Fiquei impressionado com a organização do evento por parte dos comunitários, e de como eles têm como principal foco o fortalecimento de laços culturais e políticos. Ao final do evento, acontecem na sede – que eles chamam de “plenária” – implementações e propósitos de ações concretas junto ao poder público em prol de melhorias para suas comunidades. Lembro-me bem que nesse ano um dos atos era “não ceder à infeliz ideia de se ter educação à distância sugerida pelo governo”, pois todos entendiam que isso não seria nada bom para o aprendizado e formação de seus filhos. Em certos momentos quando eu me pré-dispunha a participar de algumas reuniões,

vi e ouvi alguns tomarem a palavra na plenária e afirmarem: “se com aula presencial, com todas as dificuldades, muitos dos nossos chegaram até a universidade – que já é uma vitória – defasados, imagine assistindo aula por uma televisão”. E assim como este, muitos outros tópicos eram levantados.



**Figura 13.** "Plenária", sede da realização do 11º Encontro Raízes Negras  
**Fonte.** Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

Ressalto que o Marambiré não é um ritmo ocorrente apenas na comunidade do Quilombo do Pacoval, pois existe também em outras localidades da região. Ainda assim, as manifestações ocorridas em outras comunidades – aquelas com as quais eu tive contato – sempre reivindicam a origem ao quilombo do Pacoval. Este é o caso do Marambiré do São José (uma comunidade vizinha), bem como do Marambiré do Bairro de Luanda (bairro do município de Alenquer/PA). Ou seja, todos estes afirmam que suas respectivas manifestações foram levadas para lá por algum praticante desde o Pacoval.

## 1.2 – Fragmentos históricos

O primeiro registro bibliográfico de que se tem notícia sobre o Marambiré vem do IBGE. Segundo Vicente Salles, foi localizado na “Enciclopédia dos Municípios Brasileiros” e data de 1957. Este registro nos traz a seguinte afirmação:

Um dos festejos populares, muito antigo, do tempo da escravidão, mas que com o decorrer do tempo foi se extinguindo, é o chamado Marambiré, que é uma dança em homenagem ao Natal e a São Benedito. Durante a última quinzena de dezembro e a primeira de janeiro, os promotores desse festejo



saem à rua, em bloco, dançando também nas residências particulares. Entre os participantes do grupo havia a ‘Rainha do Congo’ que, vestida em traje muito discreto, recebia as manifestações que lhe tributavam seus ‘súditos’, ao som dos tambores e tamborins e através dos ‘passos’ do lundum, que era dançado com mestria por parte dos componentes do grupo, constituído de homens e mulheres. Cantavam músicas próprias que ainda não conseguimos obter. O ‘Marambiré’ era encontrado na cidade, entre os moradores do bairro da Loanda e no povoado de Pacoval no rio Curuá, antigo mocambo. A maioria dos componentes do grupo eram descendentes de escravos. São festejados, na cidade, São Benedito, padroeiro do bairro de Loanda e São Sebastião, padroeiro do bairro do Aningal.” (*Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*, do IBGE, vol XIX, rio de Janeiro, 1957 apud SALLES, 2016)

Mesmo tendo como foco principal a performance percussiva do Marambiré em nosso trabalho, aproveitamos a oportunidade e transcrevemos a letra e a melodia de algumas das músicas da manifestação. Letras que, como a do *Ambirá* (ver transcrição na seção “Forma de execução e transcrições” do capítulo III desta dissertação), nos revelam palavras que foram preservadas de geração em geração através da oralidade e que se mostram claramente de origem africana.

É consenso entre os manifestantes do Marambiré o relato sobre a história de sua manifestação ter vindo da África pelos seus ancestrais. Para dar sustento a esta tese, usarei aqui para nossa reflexão, algumas entrevistas concedidas pelos quilombolas para um documentário<sup>19</sup> que foi recém produzido sobre o Marambiré do Pacoval. Se trata de um material audiovisual muito bem elaborado, no qual alguns dos interlocutores usados neste vídeo são os mesmos que me forneceram entrevistas para esta pesquisa. Dentre eles está o Mestre Yanez, que é uma das lideranças e também pandeirista (ou “Valsar”) do Marambiré. Perguntado sobre a origem do Marambiré em entrevista para o documentário, mestre Yanez contribuiu com o seguinte relato:

Pelo o que meus avós me disseram, é que o Marambiré é uma dança religiosa trazida pelos negros fugitivos... e que essa dança era dada em forma de agradecimento. Eles se esconderam muito... e depois começaram a fazer plantio né, essas coisas... se esse plantio fosse bom, quando chegasse final do ano eles iam agradecer em forma de dança, por isso que tem os agradecimentos, o começo, o acolhimento, o agradecimento no Marambiré (...) (Yanez Silva para o documentário “Marambiré”, 2018).

Tanto as letras dos cantos coletadas por nós na manifestação como o próprio nome “Marambiré”, assim como as células rítmicas da performance da percussão, reforçam ainda mais uma procedência africana desta manifestação. Para dar robustez à estas afirmações, o historiador Eurípedes contribui:

<sup>19</sup> Documentário produzido pela empresa Lamparina Filmes com patrocínio através da lei de incentivo à cultura do Ministério da Cultura do Governo Federal, pelo projeto Rumos do Itaú Cultural. Até o momento da produção desta dissertação, o documentário ainda não foi lançado oficialmente. Para tanto, o arquivo de vídeo do documentário foi cedido a mim pela professora Ida e professor Edilton para que eu usasse apenas para fins de pesquisa acadêmica.

Qual o significado da palavra Marambiré e alguns também chamavam de ‘Saganbira’? E de alguns cantos como o canto por exemplo ‘Ambirá’? Embora eles cantem como os mais antigos, eles não sabiam o significado da palavra ‘Marambiré’. Discutindo a escravidão no local, eu fui atrás dos inventários pós-morte e aí, a maior parte dos africanos que eu encontrei naqueles registros era da região Congo Angolana de uma cultura bantofônica. Fui atrás dos dicionários e descobri que pode ser uma elisão, a junção de duas palavras que tem esse significado forte dentro do Marambiré. ‘Maramba’ quer dizer companheiros e ‘Aiuê’ quer dizer festa, e como eles cantam muito juntos pode dar essa sonoridade que a gente entende por ‘Marambiré’. (Eurípedes Funes, 2018)

O Marambiré é uma manifestação brasileira que nos reporta a uma “corte real” com a presença de um rei do congo, rainhas mestras e outros elementos que nos levam a classificá-la como uma “congada amazônica”. No livro “Os Mocambeiros”, Vicente Salles contribui afirmando:

O Marambiré – dança dos quilombos –, constitui a mais viva manifestação da congada no Pará, página da história dos negros. Dançado e tocado principalmente em Alenquer, bairro de Loanda e Vila do Pacoval, também há notícias procedentes de Óbidos (Flechal e Silêncio do Matá) e Santarém (Alter do Chão), este, simples cortejo cantado e dançado. Recebe denominações particulares: *sangambira*, no Pacoval; *aiué*, Óbidos, Oriximiná e Faro, como também antigamente em Gurupá. (SALLES, 2013, p. 78)

Com isso podemos perceber a abrangência que esta manifestação possui na região. Sobre o Marambiré o autor completa:

Lygia Conceição Leitão Teixeira produziu o primeiro estudo dessa expressão folclórica intimamente ligada à vida dos mocambeiros: *Marambiré o negro no folclore paraense*, 1989, volume de 103 páginas. Descreve o cerimonial religioso e a dança observados no Pacoval, ali designado sangambira, homenagem a São Benedito. (SALLES, 2013, p. 78)

Suzel Ana Reily realizou importante trabalho de documentação dos congados na cidade de Campanha (Minas Gerais) e as define como manifestações afro-católicas. A autora traz a narrativa do congadeiro Pedro Cigano, onde ele afirma:

O congado do tempo dos escravos ... Na libertação dos escravos,... fizeram a festa ... Foi daí que surgiu o congado. A única coisa que eles tinham pra bater era a caixa, aonde nós temos as caixas.... Foram dançar pra Nossa Senhora do Rosário e São Benedito,... que São Benedito é o verdadeiro congadeiro e Nossa Senhora do Rosário foi a rainha que cuidava deles, protegia eles no cativeiro.... Disso aí criaram, né, evoluiu, e hoje o congado ter bastante instrumento [Pedro Cigano, Campanha MG]. (REILY, 2016, p. 138)

A contribuição do interlocutor compartilhado por Reily em suas pesquisas, nos traz uma noção de congado semelhante à que encontramos na narrativa dos manifestantes sobre o Marambiré do Quilombo do Pacoval. Neste sentido, passamos a considerar o Marambiré como uma “congada amazônica”.

## CAPÍTULO II – A PERFORMANCE PERCUSSIVA DO MARAMBIRÉ

### 2.1 – Organologia dos instrumentos de percussão

Os instrumentos de percussão usados na manifestação do Marambiré são apenas dois: o tambor grande ou “caixa grande” e o pandeiro. Estes instrumentos ocupam posição de grande destaque dentro da manifestação.

#### 2.1.1 – Caixa Grande ou Tambor Grande

A “caixa grande” é mais um instrumento da família dos tambores de corda, nitidamente do mesmo grupo das “caixas guerreiras” europeias, pois percebemos o mesmo tipo de amarração. Com relação a estes instrumentos, Frungillo nos alude:

“Tambor Militar (membranofone percutido) – Nome dado ao ‘tambor’ de 2 ‘peles’ (sem esteira<sup>20</sup>) com cerca de 14” de diâmetro, casco cilíndrico de madeira ou metal entre 12” e 15” de comprimento, derivado do ‘tambor’ (ver esse instrumento) ou ‘*side drum*’ e usado em incursões militares desde o fim da Idade Médiana Europa. É tocado por um par de ‘baquetas’ de madeira e usado e seu tamanho médio está entre 14” e 16” de diâmetro e entre 14” e 18” de comprimento e pode ser encontrado também como ‘*tambor rulante*’ ou ‘*caixa rulante*’. É chamado ‘*redoblante*’ [espan.], ‘*military drum*’, ‘*street drum*’ ou ‘*field drum*’ [ingl.], (...). (FRUNGILLO, 2003, p. 329 e 330.)

Segundo Mestre Bigó (José dos Santos Pimentel), que é caixeiro e o principal fabricante das caixas grandes do Marambiré, a melhor madeira para ser usada na fabricação deste tambor é o cedro. Com relação à pele utilizada nas extremidades, geralmente se preferem as peles veado ou mesmo de boi.

---

<sup>20</sup> Nesta citação de Frungillo observamos que há um equívoco com relação à definição “sem esteira”, uma vez que a característica marcante dos tambores militares são a presença de esteiras, incluindo a Caixa Grande do Marambiré que possui um fio na pele de trás do tambor que exerce justamente esta função, de esteira. (observar figura 15 e vídeo no link posto na nota de rodapé 21 ou faixa 5 do DVD anexo)



**Figura 14.** Mestre Bigó com sua Caixa Grande me mostrando os toques do Marambiré  
**Fonte.** Acervo de pesquisa do autor, 2018.

Percebemos também que esta caixa possui um fio bem fino (ver figura 12) que, segundo Mestre Bigó “é dessas de pesca mesmo...”, ou seja, um fio de *nylon* utilizado em anzóis de pescaria. Este fio bem fino fica esticado na pele-resposta<sup>21</sup> de um lado ao outro do aro do tambor, exercendo a mesma função das esteiras nas caixas convencionais. Registramos<sup>22</sup> mestre Bigó ajustando este fio por meio de uma tarraxa fixada ao aro do tambor, em formato parecido com as tarraxas dos violões e com a mesma finalidade.



**Figura 15.** Mestre Bigó ajustando o fio (na função de esteira) da pele resposta de sua Caixa Grande do Marambiré  
**Fonte.** Acervo de pesquisa do autor, 2018.

<sup>21</sup> Pele posta na extremidade de trás de um tambor.

<sup>22</sup> Ver o vídeo de mestre Bigó ajustando o fio (esteira) da Caixa Grande no link <https://youtu.be/Cs1Hx-D52Gw> (disponível também na faixa 5 do DVD anexo).

### 2.1.2 – Pandeiro

Os pandeiros utilizados na manifestação do Marambiré são pandeiros contemporâneos de marcas reconhecidas no mercado atual, tais como LUEN, RMV e Gope. Os modelos usados são os de peles sintéticas e aros de plásticos, geralmente os mais baratos das marcas mencionadas. Vale ressaltar que não necessariamente o fato de usarem os modelos mais baratos, significa uma questão de economia de dinheiro, ou algo parecido. Perguntei ao pandeirista Caio se ele já tinha experimentado outros pandeiros em busca de outros sons e ele disse: “a gente gosta desses mesmo que têm um som mais estalado e agudo das pinchas (platinelas) porque o barulho é maior, né? (...)”. Mesmo já tendo compreendido isto, reafirmei o quanto precisamos ser cuidadosos com relação aos nossos juízos de valor – ou mesmo em usar nossas categorias de análise – em uma pesquisa sobre a cultura do “outro”. Aquilo que se julga ser bom ou ruim deve estar precedido do seguinte questionamento: isso é bom ou ruim para quem? Percebi ainda que o termo “barulho”, muitas vezes empregado de forma pejorativa em certas narrativas, no discurso do mestre Caio passa a ocupar outro lugar. “Barulho”, para ele, é sinônimo de um som forte, que se propaga a longas distâncias, logo, algo positivo para dar destaque à sessão da percussão do Marambiré.



**Figura 16.** Pandeirista Caio tocando seu pandeiro da marca RMV  
**Fonte.** Acervo de pesquisa do autor, 2018.



Na figura 17 temos os pandeiros que compõem a sessão da percussão do Marambiré nos dias de hoje. A performance na imagem consiste em um “agradecimento à mesa”, que acontece quando alguém recebe uma graça por meio de uma promessa feita e oferece a comida ao cordão. É uma troca mútua já que o dono da casa oferece alimento em agradecimento pela graça alcançada com a promessa, assim como os manifestantes do Marambiré os agradecem pela oferenda daquele alimento, e é neste momento em que se canta e toca o “Calix Bento”, conforme transcrito nas figuras 30 e 31 mais adiante neste trabalho.



**Figura 17.** Pandeiros usados na manifestação do Marambiré do Pacoval  
**Fonte.** Acervo de pesquisa do autor, 2018.

Há relatos entre os percussionistas mais antigos de que este pandeiro já foi diferente. Mestre Yanez me relatou que eram feitos com peles de animais e aros de madeira. Sobre os pandeiros antigos, Mestre Bigó também acrescentou:

Pros chocalhos (referindo-se às platinelas do pandeiro) a gente batia aquelas tampinhas de garrafa... dessas garrafas de cachaça mesmo, sabe como é? A gente batia ela, fazia o furo no meio e colocava no rodado de madeira (referindo-se ao casco). Era a gente mesmo que fazia... foi mais ou menos dos tempo das década de 80 que a gente começou a usar esses modelo mais novos. Antigamente a gente usava couro de veado, couro de porco do mato... couro de boi é grosso demais... e não pega afinação, mas tudo o que pega afinação a gente coloca... as vezes também a gente usava o couro do gato do mato que de primeiro os caras matavam assim né, proibido mesmo, tu sabe né? Mas aqueles couro de segunda que os caras não levavam pro mercado a gente fazia essas montagem aí. (José dos Santos Pimentel, 2018)

Infelizmente, dentre os acervos pessoais aos quais tivemos acesso em campo, não encontramos nenhuma foto deste modelo de pandeiro que era usando antigamente.



Baseado nos relatos, habilito-me a afirmar que esses pandeiros podem ser modelos equivalentes aos pandeiros (*frame drum*<sup>23</sup>) característicos de cultura Árabe encontrados também em manifestações amazônicas correlatas ao Marambiré. Uma evidência do que afirmo pode ser encontrada na comunidade do Mazagão (este nome nos remete a uma cidade homônima situada na costa do Marrocos) no estado do Amapá, localidade onde também se faz o uso do chamado “Pandeirão” na manifestação denominada “Batuque”.

Para realçar as ligações entre essas duas comunidades, reitero que em ambas há a ocorrência da manifestação de mesmo nome, o “Marabaixo”. Mesmo apresentando formas de execução diferentes, veremos com mais detalhes na seção “Forma de Execução e Transcrições” deste capítulo o quanto o Marambiré do Pacoval no estado do Pará possui características comuns ao Marabaixo do estado do Amapá. Com isso, passa a não ser tão difícil tecer estas mesmas relações entre os instrumentos de percussão, neste caso o Pandeiro.



**Figura 18.** Pandeirão do Batuque do Mazagão (AP) na sua forma antiga (modelo dos pandeirões árabes)  
**Fonte.** Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

Para tanto, mesmo nas fotos mais antigas – de meados da década de 1980 – compartilhadas comigo por Mestre Carmito (José do Carmo de Assis, um dos pandeiristas mais antigos do Marambiré), observa-se que o modelo e formato dos pandeiros usados desde aquela época são similares àqueles usados hoje em dia. Isto pode ser observado pela comparação das duas imagens abaixo.

<sup>23</sup> “Expressão inglesa – Nome dado ao ‘tambor’ em que o ‘casco’ não tenha muita altura (entre 0,5” e 3”), assemelhando-se a uma moldura, sendo possível segurá-lo com uma das mãos. Refere-se a qualquer tipo de ‘tamborete’, como os ‘pandeiros’ e o ‘tamborim’. (FRUNGILLO, 2003, p.127)



**Figura 19.** Pandeiristas antigos do Marambiré. Final da década de 1980.

**Fonte.** Acervo pessoal de José do Carmo de Assis (Mestre Carmito).

Abaixo, temos uma imagem de 2018.



**Figura 20.** Marambiré em cortejo pela comunidade com destaque para os Pandeiros

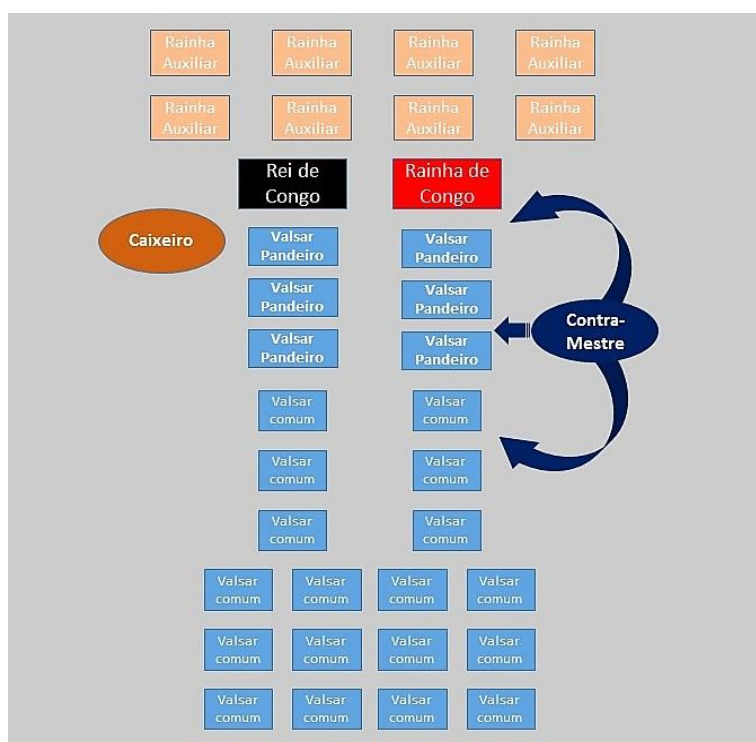
**Fonte.** Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

## 2.2 – Forma de execução da performance percussiva do Marambiré

Com relação à disposição dos manifestantes na hora da performance, mestre Yanez nos explicou como se dá a formação de um cordão de Marambiré:

“O Marambiré é formado por 36 componentes, são 24 valsares<sup>24</sup>, 8 rainhas, 1 rei de congo, tem os caras que tocam, tem o violão, a percussão tem o caixeiro, e tem o contramestre (...) que entra na roda, ele vai e tem um bastão, e entra na fila e fica rodando tipo fiscalizando a roda e fica no meio da gente e a gente não pode esbarrar nele.” (Mestre Yanez Silva, 2018)

Pergunto a ele então sobre a percussão – como se dá a disposição dos percussionistas no cordão do Marambiré. Mestre Yanes nos contribuiu dizendo que “nós somos 6 pandeiristas (...) ficam 3 de cada lado em fila (...) e tem apenas 1 caixeiro, a percussão no Marambiré é apenas isso”.



**Figura 21.** Quadro ilustrativo da disposição dos manifestantes do Marambiré  
**Fonte.** Produção do autor, 2018.

Outro ponto que nos foi informado em campo é que os valsares ficam na primeira fila, logo à frente do rei e rainha de congo. Chamados também de “frenteiros”, são os mais antigos e dispõe de grande experiência.

Fica clara uma relação hierárquica simbólica que representa uma “corte real”, conforme aponta o depoimento abaixo:

Eu comecei a dançar o Marambiré eu tava com uns 16 anos por aí. Meu sonho era dançar no Marambiré. (...) eu ficava assistindo dançarem e um dia eu pedi pra mamãe um capacete (adereço que se usa na cabeça que representa a coroa) pra mim e comecei a dançar. Comecei a dança em último... no rabo da fila, né? (...) por exemplo o cara que quer dançar e nunca dançou e quer entrar, todo mundo que já sabe o cara pega e passa esse pra trás dele pra ele ir pegando os passos do Marambiré, e eu fui um desses que fui passando, né? Foi passando o tempo, fui aprendendo mais e fui me dedicando. Comecei a pegar o pandeiro, aí o sr. Carmito, que é um dos mais velhos, começou a dar dicas pra gente de

<sup>24</sup> É bastante provável que esta terminologia “Valsares” seja uma corruptela de “Vassalos”.



como é que era, né? Aí a gente foi pegando até... Comecei dançando normal sem pandeiro só como Valsar mesmo, aí em seguida eu me dediquei, achava bacana bater pandeiro, né? Aí eu fui até que eu consegui aprender e hoje a gente somos um dos frenteiros do Marambiré. Quando o sr. Carmito não tá, é eu, o Caio meu irmão que estamos na frente. É assim. (Yanez Silva, 2018)

Além da relação hierárquica, o depoimento de Mestre Yanez nos revela qual o caminho que qualquer pessoa que deseje entrar/participar do Cordão do Marambiré precisa percorrer.

O rei do Congo é a maior autoridade dentro do Marambiré. Além de ter uma coroa diferenciada, pudemos perceber também que entre um momento e outro do Marambiré, o Rei do Congo entoa (ou exclama) em alto som a palavra “Ô Sová!”. Esta palavra nos remete a uma espécie de saudação ou agradecimento, podendo ser entendida também como um “oxalá”, ou “amém”, ou ainda “assim seja”. Neste ato, o Rei de Congo levanta uma pequena vara de mais ou menos 1 metro de comprimento que claramente representa o cajado dos reis de congo.



**Figura 22.** Alguns dos momentos que flagramos o Rei do Congo erguendo seu cajado e clamando a palavra "Ô Sová!" que define o encerramento de determinado momento do Marambiré.

**Fonte.** Acervo de pesquisa de campo do autor, 2018.

Antes de nos debruçarmos sobre as transcrições da rítmica da música do Marambiré, julgo importante dar atenção a alguns aspectos técnicos tanto da Caixa Grande como do Pandeiro, os quais listo abaixo.

#### **Notas técnicas:**

- I. Caixa Grande é pendurada ao ombro e posta ao lado do corpo do percussionista de forma que não atrapalhe o músico tocar e caminhar ao mesmo tempo.

Observamos 3 caixeiros e nos deparamos com 2 canhotos e um destro, ou seja, isso implica nas disposições tanto de manulação<sup>25</sup> como no posicionamento do instrumento. Deve-se considerar que os destros usualmente posicionam a Caixa à esquerda de seu corpo (ver quadro 2 “destro”), com a mão esquerda apoiada na parte de cima do instrumento e a mão direita mais livre para executar os toques graves mais ao centro do tambor. Já os canhotos posicionam o tambor à direita de seu corpo (ver quadro 1 “canhoto”) e a manulação inversa ao já dito.



**Figura 23.** Disposição da caixa Grande junto ao percussionista. Da esquerda o mestre Bigó (canhoto) e da direita está o mestre Nelson (destro).

**Fonte.** Imagem da esquerda do autor. Imagem da direita retirada do documentário do Marambiré, 2018.

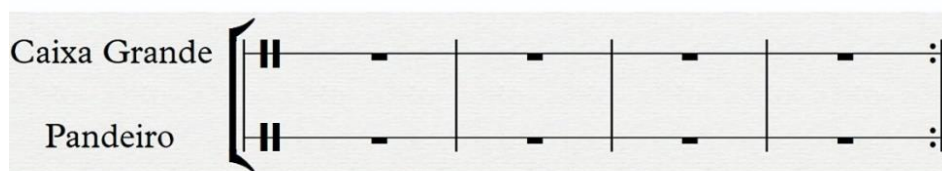
- II. Para a performance da Caixa Grande, considerar que as notas grafadas abaixo da linha do sistema de notação, são aquelas tocadas mais ao centro da pele do tambor (quadro 1). Já as notas grafadas acima da linha do sistema de notação são as percutidas mais na beirada do tambor (quadro 2).

<sup>25</sup> “Termo Brasileiro = ‘manulações’ – forma de indicar a ‘mão’ (direita – esquerda) ”. (FRUNGILLO, 2002, p. 201).



**Figura 24.** Figuras demonstrativas da performance de mestre Bagana, um dos caixeiros do Marambiré  
**Fonte.** Acervo de pesquisa do autor, 2018.

III. Como no Marambiré observamos a presença de apenas 2 instrumentos de percussão (Caixa Grande e Pandeiro), decidimos usar para as transcrições apenas uma linha para cada instrumento e não um pentagrama (cinco linhas e quatro espaços) como é de costume em uma partitura. Nossa intenção com isto é deixar a leitura mais clara e uma visão mais “limpa” do sistema.



**Figura 25.** Sistema de notação simplificado para 2 instrumentos (Caixa Grande e Pandeiro)  
**Fonte.** Transcrições realizadas pelo autor, 2018.

IV. Na performance do Pandeiro percebemos o uso recorrente da técnica do rulo de dedo<sup>26</sup>. No entanto, diferente da técnica recorrente entre os pandeiristas na qual se faz o uso do dedo médio para a execução desta técnica, no Marambiré todos os pandeiristas usam o polegar para executar tal técnica (ver também o vídeo<sup>27</sup>).

<sup>26</sup> Técnica utilizada para executar o maior número de notas possível de batidas no instrumento (sobretudo nos membranofônicos) de modo que simule a produção de um som contínuo; é o trêmulo aplicado aos instrumentos de percussão. [...] (FRUNGILLO, 2003, p. 281)

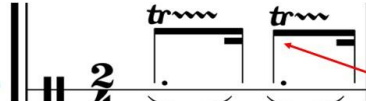
<sup>27</sup> Vídeo dos mestres executando a técnica do rulo com o polegar acessar <https://youtu.be/Hkl-eH1UsUY> (disponível também na faixa 6 do DVD anexo).





**Figura 26.** Mãos de mestre Carmito executando a técnica do rulo pelos percussionistas do Marambiré  
**Fonte.** Prints (fotos da tela) de vídeo da entrevista com mestre Carmito realizada pelo autor, 2018.

- V. Para as transcrições, levemos em consideração as seguintes regras de notação estipuladas por nós neste trabalho, tendo como referência o modelo de transcrição para pandeiro desenvolvido por Carlos Stasi. Este modelo de notação pode ser encontrado em trabalhos como *Pandeiro Brasileiro* (SAMPAIO, 2007) e *Pandeirada Brasileira* (LACERDA, 2007), e é analisado minuciosamente por Eduardo Giancesella em “O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro” (GIANESELLA, 2012).

|              |                                                                                     |                                                                                                                                                                |
|--------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Caixa Grande |  | <p>Acima da linha:<br/>Médio-grave da caixa mais ao canto do tambor</p> <p>Abaixo da linha:<br/>Grave da caixa mais ao centro do tambor</p>                    |
| Pandeiro     |  | <p>Acima da linha sem a nota:<br/>Toques simples com a ponta dos dedos no Pandeiro</p>                                                                         |
| Pandeiro     |  | <p>Rulo:<br/>Técnica de friccionar/arrastar o dedo polegar na pele do pandeiro a fim de obter o maior número possível de notas no tempo através de rebote.</p> |
| Pandeiro     |  | <p>Tapa:<br/>Técnica de executar tapas com as costas das mãos no centro da pele do Pandeiro a fim de obter um som médio-agudo, estalado e seco.</p>            |

**Figura 27.** Esquema explicativo para o sistema de notações usadas neste trabalho, 2018.  
**Fonte.** Sistema notacional desenvolvido pelo autor, tendo como referência o sistema de notação para pandeiro desenvolvido por Carlos Stasi.

De posse do conhecimento dos conceitos e notas técnicas abordados neste capítulo, podemos seguir para a sessão de análises e transcrições do Marambiré propostos neste trabalho.

### **CAPITULO III – TRANSCRIÇÕES DA PERFORMANCE PERCUSSIVA DO MARAMBIRÉ**

Adotamos a transcrição (partitura) como nossa principal ferramenta analítica. Partimos deste pressuposto uma vez que objetivamos a produção de um material didático acerca dos padrões rítmicos de alguns gêneros musicais amazônicos como produto final desta dissertação. A criação de partituras em um contexto musical no qual “os sons não são pensados em termos de grafia nos leva a uma desconstrução da partitura em sua base epistemológica e cultural”, em suma, a transcrição musical compreendida como recurso de análise neste projeto, irá nos permitir “o acesso a determinadas estruturas composicionais que apontam para a lógica de um sistema musical, provendo assim ligações entre a atividade criativa e a experiência estética” (MELLO, 2005). A partir deste recurso, poderemos atingir, ainda que de maneira hipotética um “conjunto virtual de todas as possibilidades do sistema musical analisado” (MELLO, 2005, p. 1430), neste caso, das músicas praticadas pelas comunidades tradicionais amazônicas e outras urbanas que serão contempladas nesta pesquisa.

Ainda sobre a transcrição musical como instrumento de análise no estudo de práticas musicais em culturas populares temos que:

A reflexão sobre a natureza da transcrição musical está presente em diversas obras etnomusicológicas, ainda que de forma dispersa (Blacking 1967; Nettl 1964). A importância da transcrição no estudo e prática da percepção musical é absolutamente central: podemos afirmar, com Gorow (1999), que a transcrição é um procedimento-chave para o músico profissional. Mais do que isso, ela é um veículo de acesso à musicalidade e ao sistema musical nativo, e por isso é um procedimento muito empregado na etnomusicologia, tanto em estudos de sociedades tradicionais (Beaudet 1997; Feld 1982; Piedade 1997, 2004; Mello 1999, 2005; Menezes Bastos 1990; Montardo 2002; Coelho 2003) quanto de gêneros ocidentais, como o jazz (Berliner 1994; Monson 1996), ou a música popular brasileira (Menezes Bastos 1996). (MELLO, 2005, p. 1424)

As transcrições referentes à prática musical contempladas neste estudo serão realizadas a partir da audição das gravações produzidas em campo, bem como da análise da performance dos percussionistas das comunidades tradicionais gravadas em vídeo com base nas transcrições das grades rítmicas<sup>28</sup> (quando forem necessárias) dos instrumentos de percussão das manifestações aqui catalogadas.

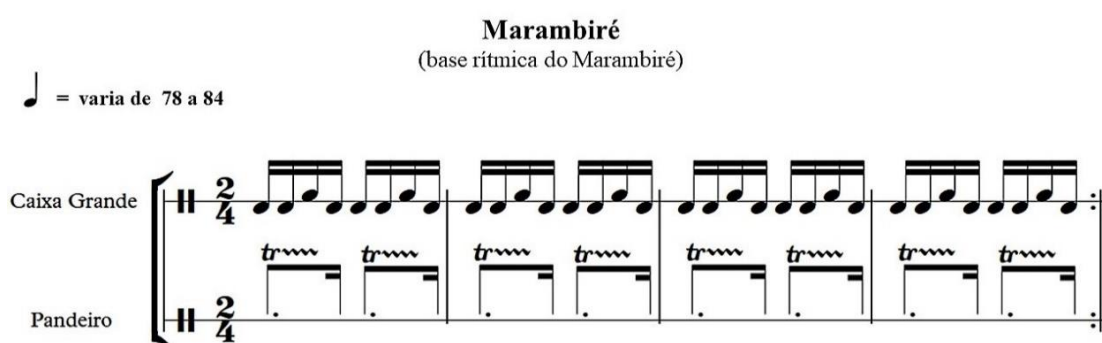
---

<sup>28</sup> Linhas de transcrições de uma partitura postas de forma vertical com finalidade de facilitar a leitura de dois ou mais instrumentos sendo executados simultaneamente.

O Marambiré é dividido em seis momentos e, para cada momento, existe um modo diferente de se tocar. Os andamentos são diferentes, a rítmica também se diferencia dependendo do momento em que a manifestação se encontra.

“Assim, o ritmo é conforme a música, tem vários ritmos. Toca a música e tem um ritmo mais celerado e outros mais compassados (...) praticamente as músicas são levadas quase nesse mesmo ritmo, mas com animações diferentes como já falei, umas mais compassadas e outras mais aceleradas.” (Yanez da Silva Ribeiro, 2018)

O ritmo que mestre Yanez nos alude em sua contribuição é o que chamaremos aqui de “base rítmica do Marambiré”, o padrão rítmico que mais se repete durante a performance e se expressa da seguinte maneira:



**Figura 28.** Célula da base rítmica do Marambiré

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance<sup>29</sup>.

Os seis momentos em que o Marambiré se divide são: 1) *Forma-forma*; 2) *Calix Bento – Aiuê*; 3) *Ambirá*; 4) *Lundu* (ou *Landú*); 5) *Marabaixo* e 6) *Choraremos com grande alegria*. Transcreveremos abaixo, as levadas<sup>30</sup> correspondentes a cada um desses momentos dentro da manifestação.

### 3.1– *Forma-forma*

O *forma-forma* é o primeiro movimento que acontece no Marambiré. O andamento costuma variar entre 125 e 135 bpm (batidas por minuto). Em compasso ternário, este movimento se caracteriza como uma chamada aos manifestantes para o

<sup>29</sup> Ver o vídeo do padrão rítmico da base do Marambiré no link <https://youtu.be/5DNHJFaELWA> (disponível também na faixa 7 do DVD anexo).

<sup>30</sup> “Na terminologia dos músicos populares, a *levada* é uma célula rítmica, ou rítmico-harmônica, que caracteriza determinados acompanhamentos da melodia principal, constituindo fator básico de identificação dos gêneros musicais”. (Rui Carvalho, *apud* TRAVASSOS, 2005, p. 18.)

início do cordão. Em entrevista concedida pelo percussionista Bigó (José dos Santos Pimentel) temos que:

“Ele [o *forma-forma*] é sensível... toda vez que vai começar o Marambiré mesmo, tem que ter o forma-forma. O rei que chama a gente pra se organizar, quem está por ali assim tomando uma cervejinha, né? Pode estar lá pelo outro lado, mas quando bate aqui [a caixa] o forma-forma, o cabôco tem que vir correndo. Vou tocar pra você ouvir. ” (Mestre Bigó, 2018)

Nesse momento percebemos que os pandeiros não tocam. É entoado o canto de entrada acompanhado de marcação da Caixa Grande.

The musical score is presented in four systems, each consisting of a vocal line (Canto) and a Caixa Grande line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal notes.

**System 1:** The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are "For ma fo or ma seu pi lo tão." The Caixa Grande line is in bass clef with a key signature of one sharp and a time signature of 3/4, featuring a steady eighth-note accompaniment.

**System 2:** The vocal line continues with the lyrics "Es ta ba ta lha me re ce o ba rão". The Caixa Grande line continues with the same eighth-note accompaniment.

**System 3:** The vocal line continues with the lyrics "Te mo em for ma pa ra mar char." The Caixa Grande line continues with the same eighth-note accompaniment.

**System 4:** The vocal line continues with the lyrics "Va mos de pre ssa e que re mos che gar." The Caixa Grande line continues with the same eighth-note accompaniment.

**Figura 29.** Forma-forma

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

***Canto*** (*rei de congo e rainhas*)



Forma, forma meu pilotão<sup>31</sup>

Esta batalha merece o barão

**Resposta** (valsares)

Temo<sup>32</sup> em forma para marchar

Vamos de pressa e queremos chegar.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance do *Forma-forma*<sup>33</sup>

### 3.2 – *Calix Bento* <sup>34</sup>(Aiuê)

O primeiro canto é o *Calix Bento*, um momento em que se pede a bênção para São Benedito. Como nosso foco de pesquisa aqui é a rítmica, sugerimos que outros pesquisadores em música possam realizar as transcrições de outros cantos desta manifestação. Para tanto vale ressaltar que este mesmo canto, ainda que com caminhos melódicos diferentes, é também praticado em congados na região de Minas Gerais, tendo sido gravado por importantes artistas como Milton Nascimento<sup>35</sup> e a dupla Pena Branca e Xavantinho<sup>36</sup>. Com este compartilhamento de repertório, podemos considerar mais uma evidência de estarmos lidando de fato com uma congada, desta vez uma congada amazônica que se ressignifica com características locais.

<sup>31</sup> Refere-se a pelotão, ou seja, um grupo de soldados.

<sup>32</sup> Socioleto (ou gíria) para dizer o mesmo que “estamos”.

<sup>33</sup> Ver o vídeo dos mestres mostrando o Forma-forma no link <https://youtu.be/9KvvRI-bGKY> (disponível também na faixa 8 do DVD anexo).

<sup>34</sup> Nossas investigações nos levou a crer que “Calix Bento” é uma corruptela de “Cálice Bento”. Andreia Cristina de Paula em sua análise sobre esta canção nos alude ao fato de que “(...) o eu lírico parece entender que tanto a hóstia quanto o calix são conservados no sacrário, pois, para ele, esse lugar significa o local onde se acondicionam as coisas sagradas, e o calix, por ser a taça onde se coloca o vinho que será consagrado durante a missa, também merece ficar no sacrário, assim como as hóstias”. (DE PAULA, 2015, p. 04).

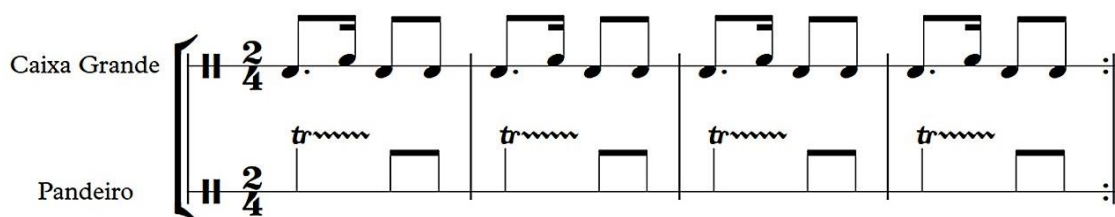
<sup>35</sup> Para ouvir a versão de Milton Nascimento da música Calix Bento, ver link [https://youtu.be/c\\_jnOuJqTC8](https://youtu.be/c_jnOuJqTC8) acessado em 17/06/2019 (disponível também na faixa 9 do DVD anexo).

<sup>36</sup> Para ouvir a versão da dupla Pena Branca e Xavantinho da música Calix Bento, ver link <https://youtu.be/OT-BSOcYqMw> acessado em 17/06/2019 (disponível também na faixa 10 do DVD anexo).

### Marambiré

(Levada para Calix Bento)

♩ = varia em torno de 78 bpm



**Figura 30.** Levada para base rítmica do Calix Bento (levada 1)

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

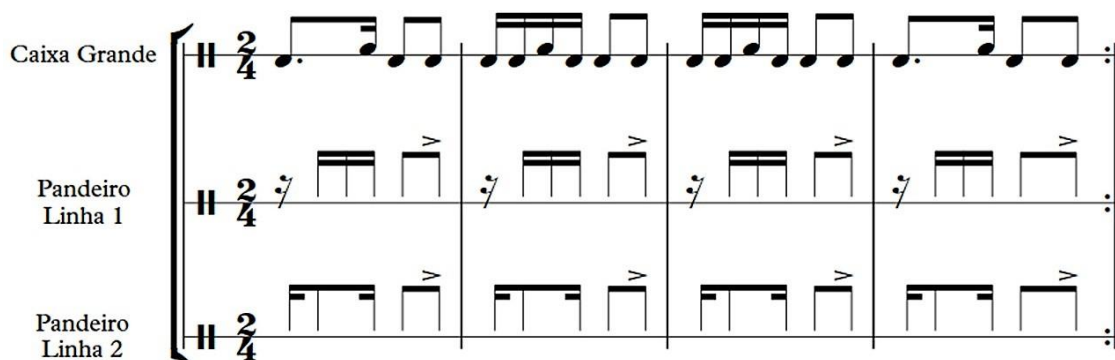
**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance do *Calix Bento*<sup>37</sup>

Ainda neste momento da execução do *Calix Bento* percebemos uma variação rítmica executada pelos pandeiristas, pelo menos 2 grupos de pandeiristas executando duas linhas rítmicas distintas sempre nos intervalos entre uma estrofe e outra ou entre uma estrofe e o refrão. Esses ornamentos são executados como se fossem *fills* (viradas) preparatórios para o refrão ou mudança de estrofes. Já o caixeiro mantém a base, mas também hora ou outra executa variações em semicolcheias. Transcrevemos 4 compassos da ocorrência dessas variações que depois se repetem quando a música é cantada novamente por inteiro.

### Marambiré

(Calix Bento Variação Rítmica)

♩ = varia em torno de 78 bpm



**Figura 31.** Transcrição da variação rítmica do Marambiré no canto “Calix Bento” (levada 2).

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

<sup>37</sup> Ver o vídeo da performance do Calix Bento no link <https://youtu.be/cbi0pW69Yfw> (disponível também na faixa 11 do DVD anexo).

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance com ênfase na variação rítmica do Calix Bento<sup>38</sup>.

### 3.3 – *Ambirá*

No *Ambirá* se tem o momento auge do início dos festejos, quando se começa a formação das filas para as danças. Neste momento percebi duas variações de ritmos classificadas aqui como: 1) Levada Base do Marambiré e 2) Variação 1 do Marambiré. A “Levada Base” consiste na principal base rítmica do Marambiré, pois se repete também em outros momentos, tendo variação apenas de andamento. Já a “Variação 1” é uma espécie de ponto culminante do ritmo, onde os pandeiristas executam *fills* (viradas), ou seja, um ornamento rítmico em que eles movimentam seus Pandeiros para cima e dão sucessivos tapas<sup>39</sup> com as costas das mãos ao centro da pele do Pandeiro<sup>40</sup>. Grafamos estes tapas na transcrição com um “x” acima a linha de nosso sistema de escrita musical. Já a caixa grande mantém a base rítmica, aumentando a intensidade e o volume durante a sua performance. Transcrevemos a música toda (melodia do canto mais percussão<sup>41</sup>) para melhor entendermos onde estas variações rítmicas se aplicam.

Abaixo, segue a primeira parte do *Ambirá* onde a caixa grande e o pandeiro executam uma rítmica com menos notas e uma dinâmica com menor volume sonoro.

---

<sup>38</sup> Ver o vídeo da performance da variação rítmica do Calix Bento no link <https://youtu.be/vsRbrM4Dbys> (disponível também na faixa 12 do DVD anexo).

<sup>39</sup> Técnica de Pandeiro que consiste em dar um tapa com as mãos abertas no centro da pele. No caso do Marambiré, considerar que os percussionistas usam a parte de trás das mãos. (Definição nossa).

<sup>40</sup> Tive a sensação de haver um mestre que puxa estes ornamentos rítmicos e os outros vêm atrás.

<sup>41</sup> Encontramos a transcrição da melodia do “*Ambirá*” realizada por Lygia Conceição Leitão referenciada no livro “Os Mocambeiros” de Vicente Salles, e mais uma vez – conforme crítica feita aqui em nosso trabalho – a percussão não foi registrada. Transcreveremos aqui a música completa, tanto a percussão como a melodia com canto com a letra com o intuito de entendermos melhor os momentos e transições da rítmica. Vale ressaltar que algumas passagens melódicas da referida transcrição feita anteriormente não condizem com o que obtive em campo. Pode ser que a melodia tenha mudado ao longo do tempo, um processo que entendemos ser natural já que as culturas são dinâmicas (BARTH, 1998) e não estáticas.

## Ambirá (1ª parte)

♩ = varia em torno de 76 Transcrição: Ygor Saunier

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) features a vocal line in 2/4 time with lyrics 'Am bi rá Am bi rá Am bi rá bam ba ô a ri rê.' and three instrumental parts: Caixa Grande, Pandeiro Linha 1, and Pandeiro Linha 2, all marked *mp cresc.*. The second system (measures 6-10) continues the vocal line with lyrics 'Ê o ru pem ba xi o lheo Ma ram bi ré bam ba ô a ri rê. Olha o Ma ram...' and the instrumental parts, with the Caixa Grande and Pandeiro Linha 1 marked *acelera pouco a pouco* and the Pandeiro Linha 2 marked with accents (>).

**Figura 32.** Transcrição do Ambirá (parte 1)

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Canto** (rei de congo e rainhas)

Ambirá...

Ambirá...

Ambirá Bamba ô arirê

**Resposta** (valsares)

Ê orupembaxi

Olhe o Marambiré

Bamba ô arirê.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance da 1ª parte do Ambirá<sup>42</sup>.

O trecho melódico, bem como a letra transcritos acima, não mudam e se repetem por várias vezes. Na transcrição a seguir, observamos que há um crescimento na dinâmica da percussão, pois os percussionistas começam a preencher os espaços que antes eram de silêncio, aumentando também a intensidade com que executam seus instrumentos. Iniciam-se entre os Pandeiros, uma espécie de condução com rulos e sucessivos tapas na segunda parte da letra que serão expressos com um “x” conforme já exposto em nosso sistema de transcrição. Vejamos:

**Ambirá**  
(2ª parte)

♩ = varia em torno de 83 Transcrição: Ygor Saunier

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-5) features a vocal line in 2/4 time with lyrics: "O lhao Marambi rá Am bi rá Am bi rá bam ba ô a ri rê." The percussion consists of Caixa Grande, Pandeiro Linha 1, and Pandeiro Linha 2. Caixa Grande starts with a rest and then plays a melodic line. Pandeiro Linha 1 and 2 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second system (measures 6-10) continues the vocal line with lyrics: "Ê o ru pem ba xi o lheo Ma ram bi ré bam ba ô a ri rê. Olha o Ma ram..." The percussion continues with similar patterns, but Pandeiro Linha 1 and 2 introduce a new rhythmic element (marked with 'x') in measure 8. The score includes dynamic markings like *ff*, *mf*, and *acelera pouco a pouco*.

**Figura 33.** Transcrição do Ambirá (parte 2)

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

<sup>42</sup> Ver o vídeo da performance da 1ª parte do Ambirá no link <https://youtu.be/AZw6D1WVpy8> (disponível também na faixa 13 do DVD anexo).

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance da 2ª parte do Ambirá<sup>43</sup>.

### 3.4 – Lundu

O *Lundu* ou “*Landú*” (percebi esta segunda forma de nomear o ritmo entre os mestres mais antigos) é o momento mais animado da festa. Em geral o andamento se acelera e é o momento em que outras pessoas de fora do cordão podem dançar junto com os manifestantes do Marambiré. Os primeiros a dançarem são o rei de congo e a rainha-mestra que, ao final de sua performance, convidam outras pessoas para darem continuidade àquele momento; neste ato, rei e rainha tiram suas coroas e as colocam na cabeça da pessoa escolhida de fora do cordão para adentrar na dança. É o momento onde todos que estão presentes na festa têm a oportunidade de participar. A rítmica do *lundu* se expressa da seguinte maneira:

**Lundu do Marambiré**  
(levada 1)

♩ = varia em torno de 88 bpm

**Figura 34.** Célula rítmica do Lundu do Marambiré do Pacoval (levada 1)

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

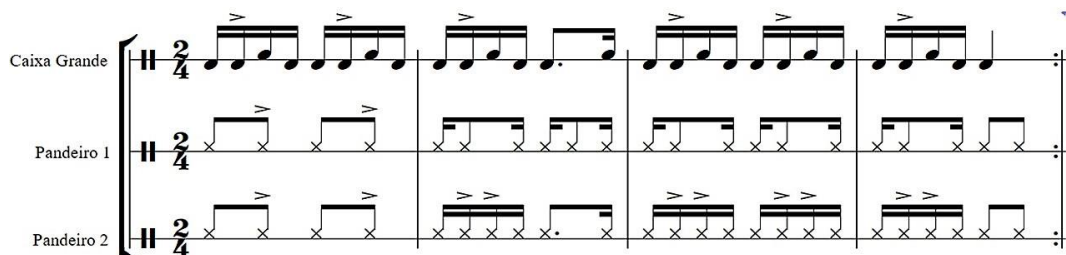
Assim como no *Ambirá*, observamos que entre um verso e outro dos lundus, também é executada variação rítmica que convencionei chamar de “Levada 2”. Transcrevemos alguns compassos destas intervenções rítmicas que na performance do Marambiré do Pacoval se expressaram da seguinte maneira:

<sup>43</sup> Ver o vídeo da performance da 2ª parte do Ambirá no link <https://youtu.be/zZzBr74vh1k> (disponível também na faixa 14 do DVD anexo).



### Lundu do Marambiré (levada 2)

♩ = varia em torno de 88 bpm



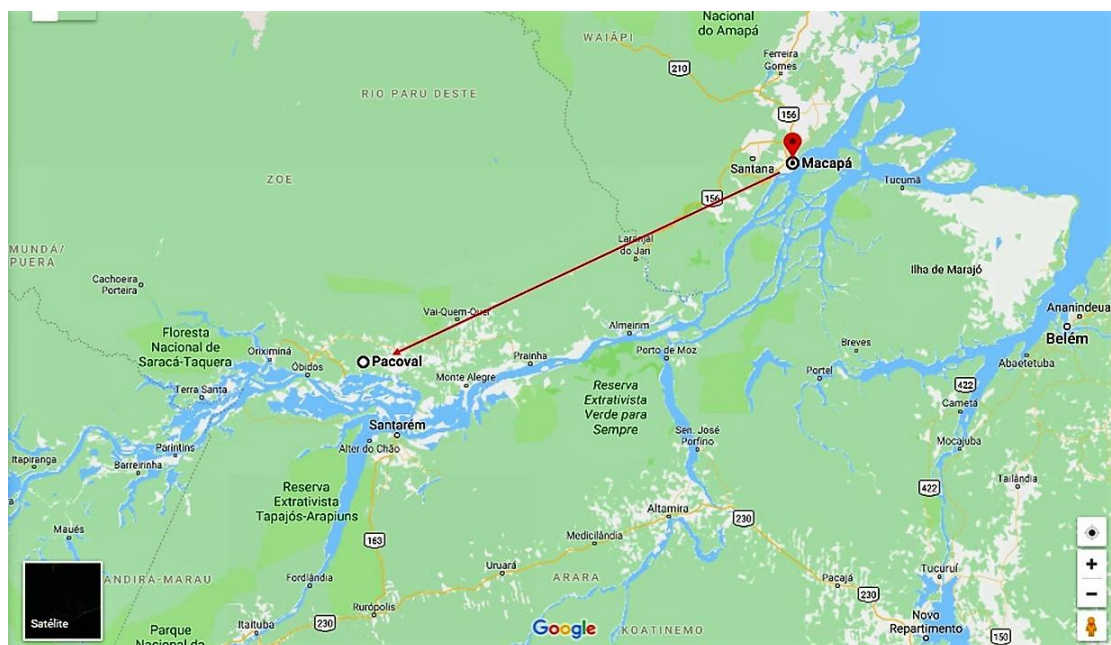
**Figura 35.** Célula rítmica do Lundu do Marambiré do Pacoval (levada 2)

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Para auxílio à leitura, assistir ao vídeo da performance do Lundu<sup>44</sup>.

### 3.5 – Marabaixo

Em estudos anteriores a este, realizamos pesquisas de campo em outro quilombo chamado Curiaú, situado nos arredores de Macapá (AP). Ali catalogamos a rítmica de uma manifestação de mesmo nome. Foi de grande surpresa para mim, saber da existência de um outro *Marabaixo*, desta vez no quilombo do Pacoval que fica a mais de 500 quilômetros de distância em linha reta (*Google Maps*).



**Figura 36.** Mapa em linha reta de Macapá (AP) até o Pacoval (Alenquer, PA).

**Fonte.** *Google Maps*, 2018.

<sup>44</sup> Assistir ao momento do Lundu no link <https://youtu.be/P7FgurEG1W0> (disponível também na faixa 15 do DVD anexo).

Percebi que ambas as manifestações possuem algumas características em comum: incidem em quilombos, dispõem do prefixo “mara” (ligação com o mar), fazem o uso de uma caixa guerreira europeia e pandeiros, bem como prestam devoção a São Benedito. No entanto, o *Marabaixo* do Amapá não faz alusão a Reis do Congo, ou seja, não se trata de um congado. Até o momento, fica claro que o *Marabaixo* do Curiaú no Amapá, mesmo compartilhando de várias características em comum ao *Marabaixo* do Pacoval, se trata de outra manifestação musical e ritualística com suas simbologias, danças e rítmicas próprias.

A palavra *Marabaixo* utilizada no contexto do Marambiré tem um sentido mais literal, pois se refere a um momento em que os participantes vão para o rio (neste caso representando o mar), para fazer “aquele mar abaixo”, ou seja, o movimento de ir e vir rio acima e rio abaixo (ou mar abaixo que provoca a elisão que originou a palavra “*Marabaixo*”). É o momento que sinaliza o início do fim das apresentações do Marambiré.



**Figura 37.** Momento do Marabaixo do Marambiré

**Fonte.** Imagem do documentário “Marambiré” sob direção de André dos Santos, 2018.

Para este momento não percebemos mudanças na execução rítmica do Marambiré, apenas o andamento que diminui consideravelmente em relação ao *Lundu*. Conforme os participantes vão entrando no rio o andamento vai aumentando gradativamente. As notas técnicas aqui são as mesmas para se tocar o *Lundu* já transcritas anteriormente. Os ornamentos rítmicos tocados pelos pandeiros também são os mesmos.

**Marambiré**  
(base rítmica do Marambiré)

♩ = varia de 78 a 84

Caixa Grande

Pandeiro

**Figura 38.** Célula rítmica do Marabaixo do Marambiré do Pacoval

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**Nota de apoio:** Assistir ao vídeo da performance do Marabaixo no Marambiré<sup>45</sup>.

### 3.6- *Choraremos com grande alegria (canto final)*

Esta é a parte em que os participantes mais se emocionam. Muitos choram, pois é o momento em que eles lembram de seus antepassados e todo sacrifício feito por eles para que esta comunidade se consolidasse tal como é hoje. O percussionista Eder Caio do Nascimento Viana nos contou um pouco de sua experiência neste momento do Marambiré.

O que eu canto mesmo que eu não gosto muito, é o final do Marambiré que é o 'chorarei'... é que a gente lembra muito dos nossos antepassados, né? A gente que teve família pai, avô tudo dentro dessa cultura já dá logo aquela saudade e vontade de chorar por todo o sofrimento que nossos antepassados passaram. (Caio Viana, 2018)

Por ser este o momento mais solene da manifestação, as células rítmicas mudam. Transcrevemos a melodia apenas do refrão para melhor ilustrarmos como a levada da percussão se expressa.

<sup>45</sup> Ver vídeo do Marabaixo no Marambiré no link <https://youtu.be/-6QLkETxDaI> (disponível também na faixa 16 do DVD anexo).

**Choraremos com grande alegria**  
(melodia e base rítmica)

♩ = aproximadamente 44

Transcrição: Ygor Saunier

Canto

Caixa Grande

A. solo

Perc.

**Figura 39.** Choraremos com grande alegria

**Fonte.** Transcrito por Ygor Saunier a partir da performance do Marambiré do Pacoval, 2018.

**(Todos cantam juntos)**

Choraremos com grande alegria

Choraremos com grande alegria

**Nota de apoio:** assistir ao vídeo da performance do *Choraremos*.<sup>46</sup>

Percebemos um nítido enredo – ou uma ritualística – bem definido na manifestação do Marambiré, desde o primeiro momento intitulado *Forma-forma*, que nos remete a práticas militares. A este respeito temos a presença da “Caixa Grande” (instrumento da família das caixas guerreiras europeias) que também nos leva a esta ligação. O segundo momento nos remete à parte religiosa com o *Calix Bento*, onde se pede proteção na igreja, o que nos reafirma sobre suas práticas religiosas. Seguem a representação com os momentos festeiros a partir da representação do *Ambirá* e do *Lundu* que nos aludem às suas práticas culturais festivas. Logo após, adentram ao rio – que neste caso representa o mar – para o momento do *Marabaixo*, este mesmo mar/rio que os trouxe vindos da África. Este momento tem grande representação simbólica – um “voltar para casa” – para os manifestantes. E por fim, o *Choremos com grande alegria*, que é uma evidente alusão às lutas dos negros escravizados, neste caso seus

<sup>46</sup> Vídeo do *Choraremos com grande alegria* no link <https://youtu.be/U6javpJYfi4> (disponível também na faixa 17 do DVD anexo).

antepassados. O “Choraremos com grande alegria” é o próprio sinal de resiliência e resistência às mazelas vividas por eles no tempo da escravidão, sendo que muitos destas perturbações são presentes até hoje, como é o caso do racismo.

Este tipo de manifestação é classificado por Mário de Andrade como uma “dança dramática”.

Uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças dramáticas”. Mário complementa ainda (...) bailados, todos eles providos de maior ou menor trecho dramático, textos musicais e danças próprias. (ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil, 2ª edição, 1982)

Portanto, com o auxílio das transcrições e descrições dos momentos musicais do Marambiré percorridos neste capítulo, fica evidente desde as letras (ou textos musicais), danças próprias (podendo serem observadas nos vídeos), trechos dramáticos e dentre outros, que o Marambiré além de uma dança dramática, seu enredo nos remete nitidamente a uma representação das sagas vividas pelos negros africanos escravizados no Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Marambiré do Pacoval é uma manifestação religiosa, ritualística, coreográfica e musical afro-amazônica, cujos elementos que a constituem – a elisão resultante em “Marambiré” que dá nome à manifestação, sua configuração enquanto dança dramática, elementos simbólicos com a coroação a um rei do Congo e, por fim, determinadas características musicais na percussão – são aspectos que nos levam a compreendê-la enquanto uma congada amazônica. Todas as revelações obtidas em campo, bem como o aprendizado assimilado com o trabalho de investigação percorridos neste trabalho, foram experiências das mais interessantes que já vivenciei nestes quase 10 anos de pesquisa sobre os ritmos e manifestações musicais amazônicas.

Observando tais práticas musicais junto aos percussionistas do Marambiré, pude aperfeiçoar o exercício do olhar científico que, alinhado às questões artísticas, me proporcionou captar outras dimensões que compreendem as musicalidades na Amazônia com apoio epistemológico da etnomusicologia. Desta perspectiva (etnomusicológica) podemos observar desde o apanhado etnográfico exposto no primeiro capítulo até como a comunidade do Pacoval, através de sua performance musical do Marambiré, se organiza e se municia em âmbitos sociais e políticos para conquistar seus direitos mais básicos de subsistência, a exemplo do que ocorre há mais de 30 anos na festa “Raízes Negras”. Este tipo de observação auxiliou na compreensão da performance e também como a manifestação – como um todo – pode transformar comunidades nos mais diversos aspectos de suas vidas, da mesma maneira que percebemos como a abrangência deste “musicar” ainda é pouco notada por muitos de nós.

Outro importante aspecto deste trabalho foi o das transcrições a partir das quais pude desenvolver um trabalho de laboratório com os alunos do PIAP, o que revelou fragilidades na produção de um registro escrito do evento sonoro, conforme análise contemplada no capítulo II. Haja vista que mesmo a melhor etnografia e/ou transcrição da performance não é capaz de discorrer sobre uma experiência musical em sua totalidade, posso dizer que o laboratório realizado com os alunos do PIAP – enquanto estratégia metodológica –, ajudou a mitigar estas fragilidades. Ainda assim, num segundo momento de nossas experiências laboratoriais nos revelaram que o aporte obtido a partir da vivência através dos vídeos e gravações coletados em campo da performance dos mestres da tradição oral foi fundamental, uma vez que nos possibilitou



chegar à reprodução mais próxima possível do evento sonoro das performances dos percussionistas mestres da tradição oral do Marambiré do Pacoval. Esta nova ótica, tendo como auxílio as novas tecnologias para acesso ao material audiovisual, nos abre novas perspectivas para pesquisas em música, em especial no mundo da percussão, onde somente a transcrição musical ocidental não é suficiente para expressar os inúmeros eventos sonoros.

Almeja-se que nossos registros obtidos em campo possam servir como recurso didático quanto à manutenção das tradições conforme ocorrera nos trabalhos de gravações do etnomusicólogo Antony Seeger, onde em certa ocasião os índios Kissedjê, que eram estudados por ele, se esqueceram de certos aspectos que gostariam de manter da tradição da Festa do Rato praticada por eles. Então, buscaram gravações que Seeger havia realizado anos antes em suas pesquisas e lá estavam gravados todos esses saberes que se encontravam esquecidos. A partir de então os Kissêdjê puderam retomar as tradições que desejavam. Claro que, além da salvaguarda, desejamos não “resgatar” ou mesmo “dar voz” aos percussionistas do Marambiré, pois eles têm voz própria e o Marambiré acontece há mais de 2 séculos. Ou seja, não temos nada o que resgatar e sim trazer ao conhecimento da sociedade brasileira este outro Brasil tão pouco conhecido. Este sim é o foco central de nossas pesquisas nestes últimos anos.

Percebemos com este trabalho que o desconhecimento das culturas musicais afro-amazônicas se deu por uma série de fatores que desencadearam a falta de interesse por pesquisas nessa área. Esperamos que nosso trabalho possa contribuir para um maior fomento destas “novas” musicalidades brasileiras, assim como motive outros pesquisadores a realizarem trabalhos com interesse nos vários aspectos constituintes da rica cultura do Marambiré. Ainda que nossos estudos estejam com os esforços direcionados ao estudo da dimensão percussiva destas tradições musicais, sugerimos aos demais cientistas em música a realização de estudos que contemplem questões como: os enredos com suas múltiplas representações simbólicas; as cantigas do Marambiré com suas melodias e letras onde em muitas delas ainda se cantam em língua africana; danças, afinal, dançar e representar (atuar, performar) também é parte importante deste folguedo.

Que os resultados desta investigação possam contribuir para o reconhecimento do Marambiré do Quilombo do Pacoval, mais uma dentre muitas outras manifestações afro-amazônicas de grande valor e que este trabalho possa ajudar a amenizar esta lacuna existente em nossas pesquisas em música.

Tendo em vista as atuais conjunturas políticas vividas em nosso país, ressalto que é de nosso interesse também que, este trabalho possa ajudar a transmitir a clara mensagem política existente no Marambiré, e que o “choraremos” possa ser cada vez mais um choro de alegria e não mais, nunca mais, um choro de sofrimento vivido pelos negros africanos que vieram ser escravizados no Brasil nos últimos séculos.

Concluimos este trabalho com a sensação de este ser apenas o início de uma duradoura relação com a música e principalmente com os musicantes da manifestação do Marambiré; e com a certeza de que, se depender de nossos esforços, esta manifestação terá seus tambores e pandeiros ecoando com vida ainda mais longa.

Ô Sová!

## REFERÊNCIAS

ALVES, Emanuele. BRUNA, Dayane. **Catalogação**: análise e parâmetros gerais da representação da informação. Trabalho científico de comunicação oral apresentado ao GT 3 – Representação da Informação. Universidade Federal do Maranhão. 2011.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneide Alvarenga – 2ª edição – Belo Horizonte: editora Itatiaia, 1982)

AVILA, Cristian Pio. **Os tambores da Floresta**: o Gambá de Maués. Ed. Governo do Estado. Manaus, 2012.

\_\_\_\_\_. **Os Argonautas do Baixo Amazonas**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social. Manaus – AM, 2016.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas Fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; São Paulo: UNESP, 1998.

BENCHIMOL, Samuel. **Amazônia – Formação social e cultural**. Manaus: Editora Valer, 2009.

BENJAMIN, Roberto. **Espetacularização da Cultura e Refuncionalidade dos Grupos Folclóricos**. Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore. Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 443p. Organização: Mundicarmo Ferretti (CMF), 2004.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. **Os Bois-Bumbás de Parintins**. Ed. EDUA. Manaus, 2002.

CARVALHO, Rui Manuel Sénico. **Parintins: boi-bumbá e a afirmação identitária**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutor em Música. Campinas-SP, 2014.

FABBRI, Franco. **A theory of musical genres**: two applications. Amsterdam, 1981.

FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de Percussão**. São Paulo: UNESP – Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GUERHARDT, Tatiana Engel. SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de Pesquisa**. 1ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

GIANESELLA, Eduardo F. **O Uso Idiomático dos Instrumentos de Percussão Brasileiros**: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.2, p. 188-200, 2012.

GUERRA-PEIXE, Cezar. **Estudos de folclore e música popular urbana**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2007.

HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. – Rio de Janeiro: Paz e Terra págs. 9-23, 1984.

HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. **O Grande Livro do Folclore**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2004.

IKEDA, Alberto. **Ijexá como Gênero da Música Popular Brasileira**. Revista USP, edição 111, p. 21 – 36, outubro/novembro/dezembro 2016.

LACERDA, Vina. **Pandeirada Brasileira**. Curitiba: Edição do Autor, 2007.

LOPES, José de Arimateia Passos. **Agremiação Folclórica Cacetinho Waimiri Atroari** - Resistência e vida, Maryba uma história que já foi cantada. 53º Festival Folclórico do Amazonas – Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus (LIGFM). Manaus, 2009.

MARIA, Estanislau. **80 brancos em 600 moradores**. Da agencia Folha em Alenquer para folha UOU disponível no sítio <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/25/brasil/19.html>. São Paulo, 1995

MAUÉS, M. **Breve vôo sobre o universo imagético do Pássaro Junino Paraense**. Revista Ensaio Geral, Belém: UFPA/ICA/Escola de Teatro e Dança, v.1, n.1, p.133-138. Jan./jun., 2009.

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Aspectos interculturais da transcrição**. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005. Disponível em: < [http://www4.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/sessao24/maria\\_ignez\\_mello.pdf](http://www4.unirio.br/mpb/textos/AnaisANPPOM/anppom%202005/sessao24/maria_ignez_mello.pdf)>

MONTEIRO, Vanildo Palheta. **Tambores Da Floresta**: o estudo da performance do tambor carimbó no Carimbó de Salinópolis, no estado do Pará. Anais do II SIMPOM 2012 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. P. 934-944.

NOGUEIRA, Wilson. **Festas Amazônicas**: boi-bumbá, ciranda e sairé. Manaus: Editora Valer, 2008.

PIANA, MC. **A construção do perfil do assistente social no cenário educacional** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. Disponível em: < <http://books.scielo.org/id/vwc8g/pdf/piana-9788579830389-05.pdf>>

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora**. São Paulo. Rev. Antropol. vol.44 no.1, 2001.

QUEIROZ, Neil Armstrong Natividade. **As mudanças rítmicas e instrumentais do Boi Caprichoso (1913 a 2013) – Parintins/Amazonas**. XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Vitória – ES, 2015.

REILY, Suzel. TONI, Flavia Camargo. HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **O Musicar Local** – novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto temático FAPESP. São Paulo: 2016.

\_\_\_\_\_. **O Congado não é Escola de Samba**: a performance e o lúdico no afro-catolicismo mineiro. Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 135-152, jan.-jun. 2016.

RIBEIRO, Berta G., **Dicionário do Artesanato Indígena**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SALLES, Vicente. **Os Mocambeiros e outros ensaios**. Belém: IAP, 2013.

\_\_\_\_\_. **Lundu**: canto e dança o negro no Pará. Vicente Salles; coordenação Jonas Arraes. 1 ed. – Belém/PA: Paka-Tatu, 2016.

SAMPAIO, Luiz Roberto. **Pandeiro Brasileiro**. Volume 2 – São Paulo: editora Bernúncia, 2007.

SAUNIER – MONTEIRO, Ygor Mafra Carneiro. **Tambores da Amazônia**: ritmos musicais do Norte do Brasil. Edição do Autor, 2015.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. Cadernos de pesquisa, 17: 237-59, 2008.

SILVA, Rosa Maria Mota da. **O Cordão de pássaro corrução**: uma prática musical Bragantina. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade federal da Bahia (UFBA) para a obtenção do título de Doutora em Música. Salvador – BA, 2012.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performance and listening**. Middletown, Ct: Wesleyan University Press, 1998.

STASI, Carlos. **O instrumento do “Diabo”**: música, imaginação e marginalidade. São Paulo: Editor UNESP, 2011.

TURINO, Thomas. Presentational and Participatory performance. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

### **Bibliografia de apoio**

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

APPADURAI, Arjun. **The Production of Locality**. In *Modernity at Large: Cultural*  
BRAGA, Reginaldo Gil. **Tamboreiros de Nação**: Música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil. Editora da UFRGS. 2013.

BRANDÃO, C. R. **Identidade e Etnia**: construção da pessoa e resistência cultural. São Paulo: Ed. Brasiliense S. A, 1986.

CALDEIRA, Jorge. **Construção do samba**. Ed.Mameluco Produções artísticas LTDA. São Paulo, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2006.



DANTAS, Glédson Meira. **Ritmos nordestinos na Bateria:** a importância de exemplos áudio-visuais no auxílio ao aprendizado. Artigo publicado no material de estudo do curso internacional de verão de Brasília, 2010.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo.** Lisboa, Mobilis in Mobile, 1991.

Dimensions of Globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 178-99, FREIRE, Vanda e CAVAZOTTI, André. **Música e Pesquisa.** Novas Abordagens. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **Etnografia da performance musical** – identidade, alteridade e transformação. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 155-184, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a08v1124.pdf>

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira.** Dos primórdios ao início do Séc. XX.

KRIPKA, Rosana Maria Luvezute. SCHELLER, Morgana. BONOTTO, Danusa de Lara. **Pesquisa documental na pesquisa qualitativa:** conceitos e caracterização. Revista de investigaciones UNAD Bogotá - Colombia No. 14, julio-diciembre (2015). Disponível em: <http://hemeroteca.unad.edu.co/index.php/revista-de-investigaciones-unad/article/viewFile/1455/1771>

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê.** Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2015.

SIMPSON, Paulo. **Ciranda do Ruy Araújo:** Da fuga espetacular da família real portuguesa ao castelo Ruy Araújo: O império dos Cirandeiros Amazônicos. 53º Festival Folclórico do Amazonas – Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus (LIGFM). Manaus, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular:** um tema em debate. Ed. 34. São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pequena História da Música Popular:** Segundo os seus gêneros. Editora 34. São Paulo, 2013 (7ª edição), 1996.

VASCONCELOS, Augusto Johnson. **Ciranda Sensação: Ancestral** – A Árvore da Vida. 53º Festival Folclórico do Amazonas – Liga Independente dos Grupos Folclóricos de Manaus (LIGFM). Manaus, 2009.

VIDEIRA, Piedade Lino. **Batuques, folias e ladainhas**: a cultura do quilombo do Criau em Macapá e sua educação. Fortaleza: Edições UFC, 2013.

### **Material audiovisual**

MARAMBIRÉ, Pacoval. Direção: André dos Santos. Lamparina Filmes, 2018. Documentário (80 min).

MARAMBIRÉ, Pacoval. Entrevista concedida pela professora Idaliana Azevedo para o documentário “Marambiré”, concedido a mim em arquivo de vídeo por Ildaci da Silva Ribeiro (professora Ida).

RITUAIS E FESTAS DE QUILOMBO, Marambiré. Material áudio visual disponível no sítio <https://www.youtube.com/watch?v=wirn4TcdL1Q> acessado no dia 13/10/2018. Documentário (14 min. 26 seg.)

### **Entrevistas**

ASSIS, José do Carmo de (Mestre Carmito). Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Alenquer-PA, 16 ago. 2018. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

DORNELLES, Márcio (Bodó). Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Manaus - AM, janeiro de 2018. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

Mestre Vela do Caprichoso. Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Parintins - AM, 01 de julho de 2018. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

PIMENTEL, José dos Santos (Mestre Bigó). Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Alenquer-PA, 17 ago. 2018. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

PINHEIRO, Gamaniel. Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Manacapuru - AM, agosto de 2018. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

PINHEIRO, Hemaniel. Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Manacapuru - AM, fevereiro de 2014. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

RIBEIRO, Fredson da Silva. Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Alenquer-PA, 17 ago. 2018. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

RIBEIRO, Yanez da Silva. Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Alenquer-PA, 17 ago. 2018. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

SILVA, Maria Orcideia Luz da. Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Alenquer-PA, 18 ago. 2018. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

VIANA, Eder Caio do Nascimento. Entrevista concedida a Ygor Saunier Mafra Carneiro Monteiro. Alenquer-PA, 17 ago. 2018. [A entrevista encontra-se gravada em vídeo no acervo de pesquisa deste projeto]

### **Participantes do Laboratório**

1. Alisson amador
2. Andressa Daniella Santos
3. Gabriel Eller
4. Gabriel dos Santos Moraes
5. Gustavo Surian
6. Jefferson Silva Barbosa

7. Joachim Emidio Ribeiro Silva
8. Leandro Henrique de Amorim Martins
9. Gustavo Oliveira de Sá Neves
10. Ana Paola Machicado Torres
11. Rafael Dauchau
12. Rogério Alves
13. Vinicius Barros

### **DVD (anexo)**

- Faixa 1: Música/vídeo – Flor das águas (Gonzaga Blantez)
- Faixa 2: Vídeo – Algumas das viagens de Pesquisa (Clipe Karine Aguiar)
- Faixa 3: Vídeo – Itinerário percorrido
- Faixa 4: Vídeo – “Ir no mato buscar o pau do mastro”
- Faixa 5: Vídeo – Mestre Bigó afinando o fio (esteira) da Caixa Grande
- Faixa 6: Vídeo – Técnica do Rulo do Pandeiro
- Faixa 7: Vídeo – Base rítmica do Marambiré
- Faixa 8: Vídeo – Forma-Forma
- Faixa 9: Vídeo – Calix Bento por Milton Nascimento
- Faixa 10: Vídeo – Calix Bento por Pena Branca e Xavantinho
- Faixa 11: Vídeo – Calix Bento no Pacoval
- Faixa 12: Vídeo – Calix Bento (variação rítmica)
- Faixa 13: Vídeo – Ambirá 1ª parte
- Faixa 14: Vídeo – Ambirá 2ª parte
- Faixa 15: Vídeo – Lundu
- Faixa 16: Vídeo – Marabaixo do Marambiré
- Faixa 17: Vídeo – Choraremos com grande alegria