

Original - 209825 4
Viz 61907

PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL

INSTITUTO DE ARTES

Carimbó de Belém:

entre a tradição e a modernidade

O CARIMBÓ DE BELÉM:

ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Dissertação apresentada ao Instituto
de Artes da Universidade Estadual
Paulista como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em
Artes, orientada pelo Prof. Dr.
Alberto Taveira Ilca.

T/UNESP
780.420981
A485c

SÃO PAULO, JUNHO DE 2003



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES

**O Carimbó de Belém:
entre a tradição e a modernidade**

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Música, orientada pelo Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda.



São Paulo, junho de 2003



AGRADECIMENTOS

A Deus.

Ao Prof. Dr. Alberto Ikeda, por ter aceitado orientar este trabalho, por ter apostado em minha capacidade, pelos ensinamentos que dele recebi e pela amizade e profissionalismo que edificamos e compartilhamos ao longo desses anos de convívio.

Aos professores Carlos Stasi, Reynuncio Napoleão de Lima, Vicente Salles, Gutemberg Armando Diniz Guerra, Silvério Maia e Iveta Maria Borges Fernandes.

Às contribuições de Verequete, Dona Josenilda, Maria Graziela Brígido (*in memoriam*), Adelermo Mattos (*in memoriam*), mestre Ninito, mestre Pelé, Adenice Mattos, Antonio Bispo, Mika Nascimento, Laércio Queiroz, Walcyr Monteiro, Sonia Massoud, Sonia Blanco, Renilda Bastos, Fernando Jares e Rita Martins.

Ao apoio de: Carmen Affonso (Minor), Alberto Guerreiro, João Paulo Santos da Fonseca, Maurício Fares Paes, Rosângela Canassa, Maria de Lourdes Tavares Garcês, Afonso Medeiros, Nazaré Porto, Eládio Lobato, Cecília Guerreiro, Marluce Milhomem, Roberta Souza e Samyr Cavaleiro.

Aos familiares e amigos: Regina, Adalberto, Danielle, Dara, Rut, Carl, Bebeto, Cristina, Fernando Júnior, Cecília, Sandra, Gutierrez, Bené Júnior, Inez Cristina, Marcos José, Jane Siqueira, Camila Bomfim e Camila Segala.

ÍNDICE ABREVIADO

1. Introdução

2. O desenvolvimento da linguagem e a aquisição da leitura e da escrita

3. O desenvolvimento da linguagem e a aquisição da leitura e da escrita

4. O desenvolvimento da linguagem e a aquisição da leitura e da escrita

5. O desenvolvimento da linguagem e a aquisição da leitura e da escrita

6. O desenvolvimento da linguagem e a aquisição da leitura e da escrita

7. O desenvolvimento da linguagem e a aquisição da leitura e da escrita

*“ A verdadeira descoberta não
consiste em divisar novas terras,
mas em ver com novos olhos”.*

(Marcel Proust)

LEGENDA E ABREVIATURAS

- **bpm** – Batimentos por minuto.
- **Carimbó (s)** – Quando grafado com a letra inicial maiúscula, refere-se à manifestação cultural (de uma maneira geral), à música ou à dança. Esta convenção não se aplica a excertos transcritos.
- **carimbó (s)** – Quando grafado com todas as letras em minúsculo, refere-se ao tambor (tambores). Esta convenção não se aplica a excertos transcritos.
- **P** – Pergunta (abreviatura utilizada na transcrição das entrevistas, em anexo).
- **R** – Resposta (abreviatura utilizada na transcrição das entrevistas, em anexo).
- **(*)** – Sinal presente em alguns itens da BIBLIOGRAFIA, indicando referências jornalísticas sobre a produção de discografia e eventos envolvendo o Carimbó, na década de 1970.
- **“x”** – matriz rítmica sonorizada por instrumento melódico.

RESUMO

A presente pesquisa estuda uma das mais consagradas representantes da cultura popular do Estado do Pará: o Carimbó. Considerado manifestação folclórica, o Carimbó tornou-se, a partir da década de 1970, na cidade de Belém (Capital do Pará), foco de uma histórica polêmica, protagonizada por músicos e pesquisadores referenciais, em relação à sua prática “moderna” ou “tradicional”. Através da análise de discursos e de amostras musicais, buscamos elaborar uma possível matriz conceitual para o Carimbó, no intuito de clarificar os motivos que geraram o choque entre idéias rivais, tendo argumentações baseadas mais em resultados efetivamente verificáveis e menos em impressões e dogmas.

Palavras-chave: Carimbó, música, Belém, “tradição”, “modernidade”.

Código da área de conhecimento à qual pertence esta dissertação de mestrado, conforme tabela da CAPES: 8030300-5 (Música).

ABSTRACT

This paper studies one of the most representative manifestations of folklore in the Brazilian state of Pará: the Carimbó. The Carimbó has increasingly become a controversial issue among musicians and researchers concerning its “modern” or “traditional” practice.

Through the analysis of discourse and music samples, this paper proposes a possible conceptual matrix for the Carimbó in an attempt not only to clarify the motivation for the clash of ideas mentioned above, but also to search for arguments based on verifiable results rather than on general impressions and dogmas.

Keywords: Carimbó, music, Belém, “tradition”, “modernity”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 – APRESENTAÇÃO DO CARIMBÓ	21
2 – MARAPANIM: A TERRA DO CARIMBÓ	31
2.1 – Em busca de um Carimbó “original”	31
2.2 – Elementos musicais	37
2.2.1 – as músicas	37
2.2.2 – síntese do padrão rítmico	37
2.2.3 – instrumentação	38
2.2.4 – desenho rítmico da melodia	39
2.2.5 – andamento	42
3 – BELÉM DO PARÁ: EXPANSÃO DO CARIMBÓ	43
3.1 – O regionalismo de Adelermo Mattos e Maria Brígido	49
3.2 – Vertentes carimbóticas	57
3.2.1 – “Tradicional”	57
3.2.1.1 – Coleta de gravações de Verequete	64
3.2.1.1.1 – as músicas	65
3.2.1.1.2 – síntese do padrão rítmico	65
3.2.1.1.3 – instrumentação	66
3.2.1.1.4 – desenho rítmico da melodia	66
3.2.1.1.5 – andamento	68
3.2.2 – “Moderna”	69
3.2.2.1 – Coleta de gravações de Pinduca	74
3.2.2.1.1 – as músicas	74
3.2.2.1.2 – síntese do padrão rítmico	75
3.2.2.1.3 – instrumentação	76
3.2.2.1.4 – desenho rítmico da melodia	77
3.2.2.1.5 – andamento	78
4 – HÁ MAIS MISTÉRIOS ENTRE O “TRADICIONAL” E O “MODERNO”...	79
4.1 – Comparação dos dados	79
4.1.1 – Tabela I – síntese do padrão rítmico	79
4.1.2 – Tabela II – instrumentação	81
4.1.3 – Tabela III – células rítmicas das linhas vocal e/ou instrumental	82
4.1.4 – Tabela IV – andamento	83
4.2 – O timbre do Carimbó na relação “tradição-modernidade”	84
4.2.1 – Em Verequete	85
4.2.2 – Em Pinduca	86



4.2.3 – Ritmos e andamentos	87
4.2.4 – Matriz conceitual para o Carimbó de Belém	88
5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
BIBLIOGRAFIA	95
DISCOGRAFIA	101
LISTA DE ANEXOS	102
ANEXO I	103
ANEXO II	106
ANEXO III	108
ANEXO IV	112
ANEXO V	114
ANEXO VI	116
ANEXO VII	119

INTRODUÇÃO

Em confluência com uma tendência nacional em focalizar e dar relevo à cultura popular, verifica-se, na cidade de Belém do Pará, a partir de 1970 aproximadamente, um **amplo movimento em torno da valorização das manifestações regionais ditas folclóricas**, no que se refere à promoção de eventos, à produção discográfica, à sua inclusão em celebrações e festas típicas do calendário da cidade, à promoção social/institucional e ao turismo. O referido movimento representa uma rede de investimentos que visa fins tais como a projeção nacional do Pará a partir de suas representações culturais, junto à captação de recursos por intermédio da indústria do turismo, subsidiada pela iniciativa privada e também pelos governos local e estadual.

O Pará, economicamente cotado como um Estado de base extrativista – não industrializado – e ainda sob a “ameaça” de perder território caso sejam criados os Estados do Tapajós e do Carajás, vem encontrando no turismo uma fonte fundamental de geração de divisas, o que justifica o fato de a cidade de Belém atualmente encontrar-se em franco processo de construção e revitalização de patrimônios públicos, aos quais poderíamos denominar “cartões postais”¹.

Na “maresia” desses vislumbres e concretizações se projeta, no âmbito da cultura popular regional, o Carimbó, como referencial de dança e música “típicas” do Pará e de Belém.

Durante a década de 1970, e mesmo anteriormente, pesquisadores e músicos paraenses se embrenhavam em vilas e em pequenos municípios para realizar suas coletas, vivenciar o “folclore” e trazê-lo a Belém para assentamento e divulgação. Atualmente, numa outra perspectiva, o Carimbó tem sido dançado para os turistas sobre toldos de embarcações,

¹ Alguns “cartões-postais” de Belém: Estação das Docas, Theatro da Paz, Ver-o-Pêso, Ver-o-Rio, Igreja de Santo Alexandre, Centro Arquitetônico de Nazaré, Palacete Bolonha, Praças da República e Batista Campos, Palácio Antônio Lemos, Museu de Arte de Belém, dentre outros.

por exemplo². Portanto, um transcurso histórico que hoje redefine o Carimbó como espetáculo de propaganda cultural local e regional.

O Carimbó está em voga não somente sob o prisma de seu reflorescimento frente às iniciativas expostas, mas também por meio de diversos estudos acadêmicos, referenciados no decurso da presente dissertação. É provável que o interesse dos pesquisadores (incluindo antropólogos, lingüistas e musicólogos) em abordar o objeto em questão consista em uma consequência direta e inegável de um **processo singular de divulgação e popularidade** pelo qual passa o Carimbó, em Belém, sobretudo, e a partir da década de 1970. Tomando como ponto de partida esse processo, acreditamos que artigos, monografias diversas e dissertações de mestrado começam a ser elaborados e escritos, no intuito de contemplarem suas peculiaridades por meio de linhas específicas de estudo. Primeiramente, sob a ótica da Antropologia, Vicente Salles escreve, em 1969, um primeiro artigo sobre o Carimbó (Salles também cita alguns aspectos musicais do Carimbó, aos quais fazemos menção neste trabalho). Em 1983, Antonio Maciel o aborda com base na Lingüística. A partir de 1998, por fim, várias redações acadêmicas, visualizando determinados aspectos de sua estrutura musical, são propostas e realizadas, a começar por nossa monografia de pós-graduação *latu sensu* em Educação Musical, intitulada *A Cultura Popular Paraense no Currículo de uma Licenciatura* e apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música um ano mais tarde. Em fevereiro de 2002, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), Jacob Cantão defende sua dissertação de mestrado, intitulada *A presença da Clarineta no Carimbó de Marapanim* e, em junho de

² A empresa paraense *Valeverde Turismo* desenvolveu um empreendimento, no cais do porto de Belém, que consiste em viagens náuticas, sobre a baía do Guajará (que banha parte de Belém), com duração de aproximadamente sessenta minutos, com o intuito de informar e apresentar ao turista aspectos da cultura regional, como o Carimbó, por exemplo. Nesse empreendimento especificamente, o Carimbó é mostrado aos turistas em forma de dança, utilizando como palco o toldo da embarcação.

2003, Sônia Maria Reis Blanco finaliza seu trabalho, também de mestrado, na Universidade de São Paulo (USP), cujo título é *Carimbó em Algodóal*³.

À medida que pensamos as questões da **divulgação** e da **popularidade** como fatores de estímulo à produção de textos científicos englobando o Carimbó, construímos um primeiro projeto de pesquisa, também ligado a essa idéia. Inicialmente, trataríamos o Carimbó considerando três faixas históricas (décadas de 1970, 1980 e 1990), indicando seus pontos de auge e declínio, numa relação metafórica com os movimentos da maré – preamar e baixa-mar.

Para que pudéssemos perceber as deficiências do projeto original, montamos um documento contendo todos os sumários provisórios concebidos. Posteriormente, extraímos de cada sumário alguns temas centrais, tais como: 1) a dicotomia entre “tradição” e “modernidade” encontrada no discurso em torno do Carimbó realizado em Belém; 2) a formação de uma identidade musical paraense; e 3) a relação entre o Carimbó e sua popularidade nessa mesma cidade; todos esses aspectos dentro de um período de trinta anos. Conseqüentemente, constatamos que, além da extensa faixa histórica considerada, abordariamos vários temas ao mesmo tempo, o que estaria em discordância com as características de uma dissertação de mestrado, isto é, não teríamos elegido um único enfoque, assim como não teríamos feito um recorte histórico específico suficiente para que não nos perdéssemos em nossas análises.

Levando em consideração a coleta de dados em campo e aliando-a à dificuldade (ou mesmo impossibilidade) de realizarmos uma pesquisa minuciosa a partir de vários enfoques, decidimos restringir o objetivo geral tão-somente ao entendimento do Carimbó à

³ Algodóal é uma ilha localizada no nordeste do Estado do Pará, banhada pelo oceano Atlântico e distante de Belém cerca de 200 Km. No trajeto para Algodóal, por via rodoviária, obrigatoriamente passa-se por Marapanim, considerada a “terra do Carimbó”, e, em seguida, por Marudá, um dos balneários mais importantes do litoral paraense. Para se chegar à ilha, é necessário tomar uma embarcação em Marudá.



luz da dicotomia entre a “tradição” e a “modernidade”, em Belém e durante a década de 1970⁴.

A presente dissertação foi proposta e executada a partir de uma discussão, ainda corrente entre músicos e intelectuais, em torno da “modernidade” ou “tradicionalismo” embutidos no Carimbó realizado em Belém. Os parâmetros de “tradição” e “modernidade”, nos meios intelectual e artístico, ainda não teriam sido estabelecidos, para lhes auxiliarem junto aos históricos embates em torno dessas mesmas concepções, comprováveis quando da comparação entre Verequete e Pinduca⁵, por exemplo, respectivamente defendendo o “tradicional” e o “moderno” na música carimbótica. Além disto, inexistia material bibliográfico que alie a música do Carimbó ao enfoque escolhido (ou que pelo menos sugira), o que resultou na iniciativa de construirmos um trabalho de características singulares.

Com base na necessidade de estabelecermos, de alguma maneira, tais parâmetros, constitui, como objetivo geral desta dissertação, a formulação de uma matriz conceitual para o Carimbó de Belém, que esteja estritamente relacionada àqueles, a partir de um estudo comparativo entre duas prováveis vertentes musicais carimbóticas, germinadas na Belém da década de 1970 e o Carimbó realizado no município paraense de Marapanim – localidade onde estariam preservados os seus aspectos musicais “originais” –, de onde supostamente “migrou” para a Capital.

Para alcançarmos a meta primordial (objetivo geral) deste trabalho, foi fundamental planejarmos uma série de discussões, (objetivos específicos), tais como:

- realizar coleta de informações sobre a música do Carimbó, em Marapanim, na medida em que funciona como principal referência, ao nos remetermos às suas vertentes musicais criadas em Belém, tanto no que se refere a características estritamente musicais (ritmo e instrumentação, principalmente), quanto em se tratando das concepções de “tradição” e “modernidade”;

⁴ Segundo nossas pesquisas, a década de 1970 corresponderia a uma fase de apogeu do Carimbó, no sentido da ideologia da construção de uma identidade regional para o povo paraense, através de sua divulgação em discografia, por exemplo.

⁵ Cantadores de Carimbó residentes em Belém, respectivamente, Augusto Gomes Rodrigues e Aurino Quirino Gonçalves. Discorremos sobre cada um deles em sub-capítulos específicos (ver SUMÁRIO).



- registrar e discutir as ações e idéias de Adelermo Mattos⁶ e Maria Brígido⁷ junto ao processo de “introdução” do Carimbó em Belém;
- reconhecer e analisar duas prováveis correntes carimbóticas encontradas em Belém, protagonizadas por Pinduca e Verequete, *a priori* representando, respectivamente, a “modernidade” e o “tradicionalismo” musicais; e
- confrontar cada uma destas personagens com o referencial carimbótico de “originalidade”, nos níveis dos seus discursos em torno do que seria “tradição” e “modernidade”, e também no que se refere a aspectos musicais.

Quanto às justificativas em torno da escolha do “ritmo” e da “instrumentação”⁸ como os principais elementos musicais considerados nesta pesquisa⁹, nos baseamos em duas afirmativas: em Salles (1969:279), no que se refere ao ritmo, ao considerar os tambores como o suporte do Carimbó; e, no que diz respeito aos instrumentos musicais, em razão da relação que cantadores e intelectuais fazem entre o que deve ou não ser adotado e aquilo que para eles significa “tradicional” e “moderno”. Acrescentamos que essas pessoas entendem o ritmo carimbótico também como uma de suas características que permeia essa relação.

Com vistas nos objetivos traçados, partimos de alguns pressupostos básicos (hipóteses), a serem confirmados, refutados ou ponderados, ao término das argumentações:

- Os cantadores Verequete e Pinduca teriam representado, em Belém e na década de 1970, os expoentes de duas correntes carimbóticas, respectivamente defendendo e praticando um Carimbó “tradicional” e um “moderno”. Embora a possível existência de duas correntes carimbóticas nessa localidade, os limites entre uma e outra necessitariam de definições, principalmente porque supomos que não há apenas “tradição” em Verequete, assim como não existe somente “modernidade” em Pinduca, tanto em seus discursos quanto em suas atividades musicais. Enfim, elementos “modernos” e “tradicionais” misturar-se-iam em ambos. Até que ponto poderíamos, portanto, tachar Pinduca e Verequete de “moderno” e “tradicional”, respectivamente?

⁶ Professor de canto em Belém do Pará, folclorista e fundador do Grupo Folclórico do Pará. Ver Anexo I – Informações biográficas de Adelermo Mattos.

⁷ Folclorista e ex-integrante da extinta Comissão Paraense de Folclore, hoje Centro Paraense de Estudos do Folclore. Ver Anexo II – Informações biográficas de Maria Brígido.

⁸ Para efeito de análise, a instrumentação e o ritmo carimbóticos encontram-se diluídos nos seguintes elementos musicais considerados nesta pesquisa: síntese do padrão rítmico, instrumentação e desenho rítmico de linhas melódicas instrumentais (incluindo vozes).

⁹ Outros elementos musicais considerados nesta pesquisa: andamento e timbre.

- As idéias e atitudes dos folcloristas Adelermo Mattos e Maria Brígido constituiriam um importante elemento de investigação no que se refere à introdução do Carimbó em Belém. Quais seriam esses pensamentos e essas atitudes, no sentido de confirmarmos a presente hipótese?
- Numa outra perspectiva, não existiriam correntes musicais de Carimbó em Belém, uma representando a preservação do Carimbó “original”, de “pau e corda”¹⁰, e outra, a “modernidade”, impregnada de eletrônica e mesclagem rítmica. Ocorreria um movimento desprovido de laços genéticos puros com a “tradição” carimbótica de Marapanim, também misturando elementos “tradicionais” e “modernos”, tanto em Pinduca como em Verequete, independente daquilo que argumentam. Existiria a distinção entre elementos de “tradição” e de “modernidade”? Seria possível compreendermos o Carimbó de Belém como uma resultante cultural cujos paradigmas de “modernidade” e “tradição” se mostrassem diluídos um no outro? Ao contrário, haveria condições de constataremos claramente a existência de duas correntes musicais isoladas uma da outra, na medida em que não fossem encontrados elementos similares em nenhuma delas?
- A crítica em torno do Carimbó de Belém como anti-preservacionista da “tradição” residiria mais na questão da introdução de instrumental eletrônico na produção musical do que no advento do *Sirimbo*¹¹. Quando da comparação entre o Carimbó de Marapanim e o de Belém, matrizes rítmicas teriam sido preservadas, enquanto o instrumental sofreria transformações, do pau e corda para o eletrônico? A qual desses elementos estaria respaldada a polêmica em torno do “desrespeito” às tradições populares, ocorrente em Belém?
- No discurso de pensadores (folcloristas) e carimbozeiros de Belém, haveria um nítido atrelamento entre a preservação da “tradição” e a “fiel” reprodução do Carimbó, tal como se fazia nas localidades “originárias”. Nessa perspectiva, qual seria a idéia de “tradição” para essas pessoas? No que consistiria a crítica acerca da “modernidade”?
- A justificativa da continuidade do Carimbó como movimento musical que identifica o Pará estaria ligado ao teor de “modernidade” aplicado ao Carimbó “tradicional”, ou seja, a “tradição” se renovaria, reciclando seus elementos. Seria possível, portanto, que “tradição” e “modernidade” se diluissem como idéias antagônicas e passassem a figurar em termos de complementaridade?

¹⁰ O termo “pau e corda”, proveniente da tradição oral e utilizado por carimbozeiros como Verequete por exemplo, reflete um instrumental considerado “original”, uma vez que seria formado apenas por percussão e cordas e não por instrumentos eletrônicos. Notamos aqui uma divergência com Tô Teixeira (capítulo 1), na medida em que considera apenas percussão e voz como instrumental “original” do Carimbó. Amaral (1995:18) utiliza o termo “rústico” para designar os instrumentos do Carimbó realizado por um grupo de “pau e corda”, em contraposição à instrumentação eletrônica. Ao abordarmos Verequete, no terceiro capítulo deste trabalho, teceremos comentários mais específicos em relação ao termo em questão.

¹¹ De acordo com as entrevistas realizadas, existem duas definições para o termo: 1) mistura de ritmos no Carimbó; 2) a mescla entre Carimbó e Siriá. Detalhamos a questão no item dedicado à vertente “moderna” do Carimbó.

Na intenção de levantarmos informações capazes de contemplar as discussões previstas, optamos por uma série mista de procedimentos, tais como executar pesquisas bibliográficas e discográficas, realizar encontros e entrevistas¹², fazer coleta em periódicos e tratar comparativamente os elementos musicais carimbóticos com base em gravações.

As informações extraídas “em campo”, assim como os dados contidos em gravações realizadas na década de 1970, são analisados junto aos referenciais teóricos escolhidos¹³, dentro de uma perspectiva crítico-reflexiva de pesquisa (de base dialética).

O presente trabalho divide-se em quatro capítulos, caracterizados da seguinte maneira: introdução; informações preliminares, organização dos dados coletados e discussões (capítulos 1, 2 e 3); comparação dos dados coletados e resultados (capítulo 4); por fim, as últimas considerações. Indicamos também a existência de informações adicionais, tanto em notas de rodapé quanto em anexos¹⁴.

No primeiro capítulo, fazemos uma breve apresentação do Carimbó, enfocando seus aspectos etimológicos, o significado funcional do termo segundo alguns autores, consensos e contradições em torno das contribuições étnicas nele “encontradas”, possíveis razões históricas que teriam provocado o seu “aparecimento” e “assentamento” junto às práticas populares do amazônida, as modalidades de Carimbó em distintas regiões do Pará, seus mais antigos registros escritos (contemplando uma “tradicional” formação instrumental, assim como uma “tradicional” maneira de executá-lo), outros registros instrumentais baseados em entrevistas e fontes bibliográficas, incompatibilidades lexicais em torno de elementos do instrumental carimbótico, informações técnicas coletadas por Vicente Salles (1969), em

¹² Os encontros e as entrevistas foram realizados com cantadores de Carimbó, coordenadores de grupos folclóricos, integrantes de grupos de Carimbó e intelectuais (folcloristas). Em razão da escassez de material bibliográfico que contemple nosso objeto de estudo e também o enfoque da presente dissertação, enfatizamos sua importância.

¹³ Os referenciais teóricos adotados encontram-se diluídos nos capítulos e não em um tópico específico, no intuito de flagrarmos as contradições e desvelarmos os sentidos dos discursos e das ações que envolvem o Carimbó.

¹⁴ Nos ANEXOS constam dados biográficos, encontros e entrevistas.

pesquisa musical realizada no município paraense de Vigia, e informações gerais sobre a dança do Carimbó e alguns dos seus temas coreográficos.

A segunda parte desta dissertação comenta sobre o Carimbó realizado no município paraense de Marapanim, considerada a localidade onde se praticava e se pratica uma música carimbótica “original”, atrelada a princípios que o definiriam como “tradicional”, “puro”, intocado pelas influências da “modernidade”.

Citamos informações gerais sobre Marapanim e, dentre alguns aspectos do Carimbó dessa localidade, destacamos sua provável “origem”, seu assentamento a partir das festividades de São Benedito (incluindo detalhes específicos sobre o evento), e considerações a respeito de uma pesquisa “de campo”, realizada no município, através da qual visualizamos elementos teóricos que compreendem essa manifestação à luz do termo “tradição”. Também, a partir da realização de coleta de informações musicais em produção discográfica da época, apontamos algumas características estruturais do Carimbó marapaniense, concentradas em seu ritmo e sua instrumentação.

O objetivo primordial do terceiro capítulo consiste em comentarmos idéias que respaldam os processos de “introdução” e “assimilação” do Carimbó, em Belém, na década de 1970. Considerada por escritores, folcloristas e carimbozeiros, como o momento histórico que compreenderia sua “chegada” à cidade grande, a referida época também abarcaria os subseqüentes movimentos de divulgação e popularização pelos quais passou¹⁵.

Na intenção de sugerirmos um entendimento em torno dos motivos que teriam propiciado o estabelecimento do Carimbó em Belém, na década de 1970, fazemos um contraponto entre duas perspectivas: sociológica e política. A primeira justificaria a questão presente em razão da necessidade da classe média urbana da época criar ou resgatar valores

¹⁵ Fazemos citações que comentam os processos de divulgação e popularização do Carimbó na Capital paraense, embora não constituam nossas metas. No entanto é importante mencioná-los, para termos uma noção em torno da inserção daquele em um processo de “universalização” musical e coreográfica, cujos reflexos foram sentidos em Belém, no Estado do Pará, no Brasil e em outros países.



culturais perdidos. Em relação à segunda, a disseminação e popularização da música carimbótica naquela cidade teria explicação a partir de sua inserção no ideário militar da década de 1970.

Dentre outros aspectos, comentamos a relação entre o Carimbó de Belém e os folcloristas Maria Brígido e Adelermo Mattos e também o apresentamos musicalmente, a partir de duas perspectivas, representadas por Verequete e Pinduca, respectivamente defendendo um Carimbó “original” e um Carimbó “moderno”, que protagonizariam os dois processos de assimilação do Carimbó em Belém do Pará, comentados anteriormente. E é justamente nesse ponto que residem as principais questões que motivaram a realização da presente pesquisa, isto é, nesse capítulo, reunimos informações musicais carimbóticas e dados provenientes dos discursos dos folcloristas e carimbozeiros em torno do que seria “tradição” e “modernidade”, objetivando respondermos questões que são postas no quarto capítulo desta obra, já como resultados das coletas e análises pretendidas e executadas. Até que ponto poderíamos considerar Pinduca um carimbozeiro “moderno”, assim como Verequete um artista “tradicional”? Existem realmente dois processos de assimilação do Carimbó em Belém, musicalmente falando? Quais os elementos similares e contraditórios entre cada um dos Carimbós belenenses e o referencial de “originalidade”?

Entendemos que a escolha de Verequete e Pinduca como amostra da presente pesquisa se dá basicamente por dois motivos: primeiramente porque essas personalidades teriam representado (e continuariam a representar) pólos opostos no que diz respeito à “tradição” ou à “modernidade” no Carimbó; também porque se destacam na indústria fonográfica da década de setenta, mais do que quaisquer outros cantores ou grupos folclóricos dos quais temos notícia, isto sob o ponto de vista da quantidade de LP’s gravados – nove LP’s

de Pinduca e possivelmente seis de Verequete (dos seis LP's de Verequete, seguramente quatro deles foram gravados na década de 1970) ¹⁶.

O último capítulo comporta uma análise comparativa entre as modalidades carimbóticas de Belém e o referencial musical de “originalidade”. Em primeira instância, as considerações feitas levam em conta apenas aspectos concernentes à música, o que se encontra demonstrado através de tabelas. Posteriormente, entretanto, fazemos referência aos discursos de personalidades referenciais, no sentido de verificarmos os ajustes e desajustes entre o que é dito e o que é realizado musicalmente.

Uma vez comparados seus elementos musicais e filtrados os discursos coletados, construímos uma matriz conceitual para o Carimbó de Belém, na década de 1970, na intenção de, ao fim e ao cabo, esclarecer, ao menos no âmbito restrito dessa localidade, uma questão que possivelmente envolve todas as manifestações “tradicionais” que respiram a dinâmica cultural de uma cidade grande: é “tradição” ou é “modernidade”?

É o que pretendemos...

¹⁶ O material discográfico pesquisado compõe o Acervo Vicente Salles, do Museu de Arte da Universidade Federal do Pará.

Referências dos LP's de Verequete, entre 1970 e 1980: CID-4009 (1974), CID-4013 (1974), CID-4016 (1975), **GRLP-1001 (1980)**, **GV-3004 (s.d.)**, SP-3015 (s.d.); referências dos LP's de Pinduca, entre 1970 e 1980: AMCLP-5194 (1973), AMCLP-5227 (1974), AMCLP-5295 (1974), AMCLP-5340 (1975), COELP-41042 (1976), AMCLP-5466 (1977), 42024 (1978), COELP-41221 (1979) e COELP-41320 (1980). As referências em negrito não foram encontradas, embora estejam catalogadas em acervo.



1 – APRESENTAÇÃO DO CARIMBÓ

De acordo com Vicente Salles (1969:260), possivelmente a referência bibliográfica mais antiga sobre o Carimbó consta na obra de Vicente Chermont de Miranda, intitulada *Glossário Paraense*, publicada pela primeira vez em 1906:

“CARIMBÓ. s.m. – Atabaque, tambor, provávelmente de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos”¹⁷.

Raymundo Moraes (1931:116), seguindo as idéias daquele autor, também registra uma definição para o termo em questão, a seguir transcrita:

“Carimbó – Tambor. Feito de um tronco escavado numa das extremidades. Nessa parte aberta é colocado o couro curtido de veado. O tocador do instrumento senta-se-lhe em cima e, com as mãos, zabumba-o nos batuques, que é uma dança amazonica de origem evidentemente africana, trazida, de certo, pelos negros cativos dos tempos coloniaes”.

Ampliando as conceituações anteriores, incluímos a contribuição de Câmara Cascudo (1972:227), publicada no primeiro volume de seu *Dicionário de Folclore Brasileiro*:

“Carimbó. ‘Atabaque, tambor, de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cerca de um metro de comprimento e 30 cm de diâmetro. Sobre uma

¹⁷ Miranda (1968:20).



das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem teso. O tocador senta-se sobre o tronco e bate no couro com uma cadência típica, servindo-lhe de vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó no batuque, dança trazida da África pelos cativos'. (Peregrino Júnior, Pussanga, 187-188, 2ª. ed. Rio de Janeiro, 1930). Dança negra, brasileira, de roda, em Marajó, arredores de Belém, no Pará (...). A dança do carimbó ocorre na área pastoril de Soure (Marajó), nas zonas de lavradores do Salgado (Curuçá, Marapanim, Maracanã), tanto na terra firme, como nas praias, informa Bruno de Meneses (...)".

Chermont de Miranda (apud Maciel, 1983:53) afirma que *Carimbó* é tão-somente um instrumento de percussão utilizado na dança chamada *batuque* (Salles, 1969:278), trazida da África pelos escravos. No entanto, posteriormente, o termo adquire significado de dança e música, segundo atesta Luiz Augusto Pinheiro Leal (1999:5):

"O termo 'carimbó' aparece em seus primeiros registros como o nome de um instrumento musical de percussão (...). Ele se caracteriza pela utilização de dois tambores (carimbós), que deram nome à música e à dança (...)".

O Carimbó, como manifestação coreográfico-musical de raiz popular, teria surgido de uma necessidade cabocla – historicamente originada de uma necessidade do escravo – de contrabalançar o trabalho árduo do dia-a-dia com momentos de descontração:

"Tôda criatura humana necessita de uma periódica evasão de espírito. Sente necessidade de compensar as horas de trabalho com horas de lazer. A lúdica, para o povo, é talvez o momento supremo do lazer. Pagodes, arrasta-pés, furdunços, ali, como em tôda a parte, significam o melhor meio de fuga, o melhor derivativo das canseiras e monotonias da vida precária e difícil. Gente do trabalho, ora no campo, ora nas atividades pastoris; ora nos roçados, nas lides da agricultura; ora nos barcos de pesca – o caboclo paraense anonimamente se liga ao complexo da economia regional e contribui, mão-de-obra ativa, para a criação de riquezas" (Salles, 1969:267).

“(...) O sentido essencial da festa é o divertimento, a folgança, uma evasão às duras tarefas do trabalho cotidiano ...” (Loureiro, 1973).

“A relação do trabalho escravo com a origem dessas danças [Carimbó, Marambiré, Lundum, batuques, Retumbão e Siriá] é mais do que evidente. O negro ao mudar de ambiente sócio-cultural sofreu uma série de proibições, entre as quais a restrição do tempo dedicado ao lazer, o que promoveu a criação de novas formas de superar as lides diárias. Assim, as danças e os cantos constituíam tipos de entretenimento, realizados mais freqüentemente durante os domingos, concedidos pelos senhores em obediência aos preceitos religiosos (...).

A presença constante do trabalho nos momentos de lazer do escravo, talvez tenha contribuído para que, até hoje, o caboclo amazônida aliasse as dificuldades diárias ao prazer da dança. No Carimbó, essa tendência é bem expressiva, pois enquanto dança o caboclo sempre lembra do trabalho” (Modesto, 1988:18).

“(...) A necessidade de divertir-se cria as formas mais simples do relacionamento social, as brincadeiras, as danças, as devoções, tudo enfim que contribui para descarregar as tensões daquela vida difícil e áspera, ajudando-os a descontraírem-se.

Enquanto dança, enquanto folga, está sempre o caboclo lembrando o trabalho. A própria dança, quase sempre, marca verdadeiro ‘interstício’ entre duas jornadas semanais de trabalho. Brincadeira de fim de semana, de sábado e de domingo, tal como ocorria nos tempos iniciais da colonização portuguesa...” (Salles, 1969:268).

Notamos, nos quatro excertos acima, um consenso em torno da relação de consequência entre o lazer e as “duras” tarefas do homem amazônico, ou seja, aquele teria surgido em razão única dessa contingência social. Não temos interesse em mergulhar na história da colonização do Pará, no intuito de verificarmos as pré-condições para a criação e o culto de formas de “divertimento”, mas vale registrarmos que, embora consideremos o

exposto, entendemos também que outros possíveis fatores teriam contribuído para composição de uma rede de elementos que adiante originariam manifestações populares tais como o Carimbó¹⁸. No caso do Carimbó em Belém, uma vez delimitados os universos de pesquisa e o específico período histórico a ser analisado, é possível fazermos algumas considerações em torno de sua “gênese” e seu estabelecimento nessa localidade, que abordamos mais adiante.

É interessante mencionar que Salles (1969), ao referir-se ao homem da Amazônia, utiliza o termo *caboclo* para designá-lo. Essa denominação o isenta de apontar diretamente a origem escrava do Carimbó, como o faz, em contrapartida, Modesto (1988:18).

Sob outra perspectiva, também relacionada à anterior, Salles (1969) exprime suas idéias em torno da suposta origem étnica do Carimbó: resultaria da mistura de elementos étnicos distintos – aborígenes, europeus e africanos –, comentada ao longo da referida obra.

Diferentemente do último autor mencionado, o fragmento extraído do artigo de Márcia Modesto denota claramente uma origem negra para o Carimbó. Levando em consideração que a autora também cita, no mesmo trabalho, as três etnias formadoras da sociedade amazônica, entendemos que a gênese à qual se refere figuraria no nível de predominância, isto é, o elemento escravo, ainda que preponderante, coexistiria com as outras etnias, responsáveis todas elas pelas variantes miscigenatórias da Amazônia e do Brasil como um todo.

Em se tratando estritamente da literatura existente, e através sobretudo da obra de Vicente Salles, percebemos, com clareza, os elementos africanos e europeus na formação do

¹⁸ Não pretendemos discutir a origem do Carimbó no Estado do Pará, mas sim em Belém. Ainda assim, cremos que poderíamos contemplá-la, não apenas sob a luz de elementos sociológicos, mas também sob perspectivas étnico-culturais e políticas, por exemplo. Portanto, as respostas não poderiam ser únicas. No caso do Carimbó de Belém, tal como dito anteriormente, analisamos sua “origem” atrelada a fatores políticos, históricos e sociológicos.

Carimbó¹⁹, o que não ocorre satisfatoriamente em relação à influência indígena (Salles, 1969:281). Ainda assim, Salles não afirma o predomínio negro na sua formação. Já as pesquisas de Maciel (1983) apontam o índio, não apenas como componente do Carimbó, mas como seu alicerce étnico. Afirma o autor que, embora todas as referências a respeito do Carimbó focalizem suas origens no batuque africano (Maciel, 1983:28), a influência nativa dar-se-ia em preponderância (Maciel, 1983:XV), em razão da fraca incidência negra no litoral do Pará (Maciel, 1983:19), através da utilização das cores marajoaras na confecção dos tambores, das “alusões às crendices do povo nativo (...)”²⁰ e pelo uso de instrumentos tipicamente indígenas, tais como o chocalho (Maciel, 1983:36).

Vicente Salles (1969:262-263), baseado no trabalho de Bruno de Menezes, classifica o Carimbó paraense em três modalidades: Carimbó praieiro, pertencente à região litorânea do Estado, onde se localiza Marapanim; Carimbó pastoril, abrangendo Soure e a Ilha do Marajó (localidades situadas na foz do rio Amazonas); e finalmente o Carimbó agrícola ou rural, englobando cidades como Santarém, Alenquer e Óbidos (oeste do Pará). Outra referência sobre essa classificação pode ser encontrada em um texto escrito por Joaquim Amóras Castro (apud Amaral, 1999:93), no qual indica, inclusive, que as diferenciações entre o Carimbó dessas regiões residiriam na maneira de dançá-lo. Há quem diga que suas batidas também diferem. Tratá-lo, porém, sob estas perspectivas, não faz parte dos nossos objetivos, embora entendamos a importância de mencioná-las, no sentido de sugerir pesquisas que possam desaguar na ampliação de uma literatura referencial e na diversificação dos enfoques a ele aplicados.

¹⁹ Referenciamos dois trabalhos de Vicente Salles: *Carimbó: trabalho e lazer do caboclo* (1969) e *O Negro no Pará: sob o regime da escravidão* (1988:80).

²⁰ Uma das crenças nativas considera que o tambor é visto como um amuleto de sorte, protegendo de quaisquer doenças e malefícios aqueles que o cercam (Marialva, 1995:4).



O registro mais antigo sobre o instrumental do Carimbó, datado do início de século XX, é fornecido por Tó Teixeira (apud Salles, 1969:277-278): “O carimbó não era acompanhado com música [referindo-se a instrumentos melódicos], e sim com dois carimbós [tambores], dois homens, sentados em cima, muito cadenciados, um caracaxá, um reco-reco e duas ou mais cantoras e coro”.

Em pesquisa anterior (Amaral, 1999:8), notamos que caracaxá e reco-reco são um mesmo instrumento, segundo o dicionário Aurélio Buarque de Holanda, ao passo que, para Tó Teixeira, aparecem como instrumentos diferenciados²¹. Essa curiosa discordância certamente poderia tornar-se mais um enfoque de pesquisa em torno do Carimbó e suas peculiaridades.

Em entrevista concedida a este pesquisador (Amaral, 1999:8-9;47), mestre²² Ninito, carimbozeiro natural do município de Marapanim, indica o instrumental “original” do Carimbó: carimbós (tambores), onça²³, maraca [maracá] (feita de cuias), voz humana, xeque (feito de bambu) e viola²⁴ (instrumento de 06 cordas).

A idéia de “originalidade” expresso por mestre Ninito²⁵ tem relação com o momento estilístico do Carimbó que antecede a inclusão de instrumental eletrônico em sua música, diferentemente de Tó Teixeira, que a nosso ver, entende sua “originalidade” sob o prisma de sua caracterização instrumental unicamente percussiva e vocal, isto é, sem a presença de instrumentos melódicos e melódico-harmônicos.

²¹ Ainda que deixe implícito que reco-reco e caracaxá não são um mesmo instrumento, Tó Teixeira não esclarece qual a diferença entre eles.

²² Forma de tratamento deferida aos líderes de grupos de Carimbó.

²³ Trata-se de um tipo de cuica, de timbre grave, cujo som (semelhante ao rugido de um felino) se produz pela fricção de uma haste interna ao instrumento (tambor).

²⁴ Seria o violão, já que as violas sertanejas ou caipira têm dez ou doze cordas, normalmente. Curiosamente, mestre Ninito não comenta sobre a utilização do *banjo* por seu grupo de Carimbó, levando em conta que esse instrumento, construído pelos próprios artesãos de Marapanim, compõe o instrumental dos grupos folclóricos locais. Noutra perspectiva, é possível que, para Ninito, *viola* signifique o mesmo que *banjo*.

²⁵ Mestre Ninito é abordado no 2º capítulo do trabalho, ao falarmos do Carimbó de Marapanim.

Segundo Vicente Salles (1969:279), a “base do carimbó são os tambores”. Em relação ao instrumental do Carimbó, o referido autor encontra-se em concordância com Tó Teixeira, a não ser pelo fato de que inclui em sua lista o xeque-xeque [mencionado por Ninito como xeque (milheiro)], que, segundo o dicionário Buarque de Holanda significa “ganzá” (Amaral, 1999:9).

Para Vicente Salles (1969:279) não existe uma formação instrumental específica para o Carimbó, podendo abarcar violões, cavaquinhos ou mesmo violinos. Nesse sentido, entendemos que há um desatrelamento de Salles em relação àquilo que seria “formação instrumental original”, uma vez que, ao mesmo tempo em que concorda com as informações fornecidas por Tó Teixeira, admite a existência de instrumentos melódicos na “orquestra” carimbótica. Por outro lado, essa desarticulação talvez nem ocorra realmente, caso Salles se remeta apenas à instrumentação carimbótica da localidade por ele pesquisada, e não ao Carimbó como um movimento cultural mais amplo.

Relacionamos as características musicais do Carimbó, coletadas por Vicente Salles no município paraense de Vigia de Nazaré e registradas em seu artigo (1969:280):

- andamento: andante (mínima equivalente a 100/104 no metrônomo)
- ritmo binário simples
- linha melódica ascendente (em geral)
- modo maior (em geral)
- algumas melodias bimodais
- poucas síncopas
- batida do tambor agudo sincopada (em geral)
- notas rebatidas pouco frequentes

A pesquisa realizada por Vicente Salles em Vigia resultou em um documento clássico para aqueles que estudam o Carimbó, daí a importância de o referenciar. Seus elementos musicais, porém, dispostos em três modalidades carimbóticas (de Marapanim, de Verequete e de Pinduca), são comentados com mais propriedade no curso das discussões e a partir de transcrições realizadas.

A dança do Carimbó pode ser caracterizada, segundo Dulce Lamas (1975:60), como uma suíte, dado o fato de ser formada por várias marcações coreográficas. Seus movimentos remetem-se a elementos da fauna amazônica, como o macaco e o jacaré, por exemplo, personificados nos volteios dos dançarinos. Algumas das coreografias utilizadas no Carimbó são descritas adiante, apenas a título informativo.

As origens da dança do Carimbó residiriam no “lundu” (O Liberal, Belém, 23 de agosto de 1979), cujas características constitutivas, comentadas no excerto a seguir, são reaplicadas em temáticas coreográficas²⁶:

“(...) Essa dança é conhecida como ‘a dança do amor sensual’ ou ‘dança da fertilidade’. Nela, homens e mulheres dançam como se estivessem fazendo um convite ao amor: enquanto as mulheres rebolam sem parar, os homens fazem um movimento exagerado dos quadris, o que às vezes dá margem a piadas por parte das pessoas que nunca assistiram ao Lundu. No começo da dança as mulheres negaceiam e fazem gestos de desprezo pelos homens. Estes, por sua vez, dançam em volta delas, rebolando e procurando cercá-las, num gesto de domínio. Ao final as mulheres aceitam o convite e dançam de frente para os homens (...)” (O Estado do Pará, Belém, 18 de outubro de 1978).

Segundo os registros de Pedro Tupinambá (1969:35), a dança configura-se em uma espécie de “puladinho, de passos miúdos, e dança-se afastado, não havendo nenhum contacto do cavalheiro com a dama (...)”.

Sua coreografia é composta pela reunião de mulheres e homens, em formação de dança-de-roda, como pares (casais) dançantes. O fato de os dançarinos coreografarem de maneira totalmente solta, ou seja, sem que entre eles haja qualquer contato corporal, possibilita que realizem movimentos solistas (Salles, 1969:278).

²⁶ Sobre *lundu*, ver Kiefer (1977:31-49).



Em se tratando dos solos, o mais comentado tema coreográfico denomina-se *Peru do Atalaia*, no qual uma dançarina realiza volteios no centro de uma grande roda, enquanto é cortejada por cavalheiros que desejam impressioná-la a partir de movimentos que têm como objetivo juntar, com a boca, um lenço posto no solo (Loureiro, 1973).

“Um dos pontos de maior destaque coreográfico do carimbó é a dança-do-peru ou peru-do-atalaia. O cavalheiro entrega o seu lenço à dama e esta o joga no chão, no centro do círculo formado pelos pares. O cavalheiro deverá apanhá-lo com a boca. Para isso, imitando o peru, dá diversas voltas em torno do lenço e, em seguida, com os braços levantados para trás, abre desmesuradamente as pernas até atingir um ângulo que lhe permita apanhar o lenço com a boca sem flexionar os joelhos. Enquanto isso, a dama fica dando voltas em torno de si, segurando a barra da saia e movimentando-a. Se o homem não conseguir apanhar o lenço, deixa a dança” (Fonseca, 1975).

Em entrevista concedida ao pesquisador, mestre Ninito comenta sobre as coreografias realizadas em seu grupo de Carimbó, o *Uirapuru de Marapanim*:

“A Dança do Balaio respeita a formação genérica inicial comentada anteriormente – homens para um lado e mulheres para o outro, em filas paralelas –, sendo que no caso específico desta dança uma das damas segura um balaio (panela) em uma das mãos.

Num segundo momento, um cavalheiro vem ao encontro da moça que segura o balaio, no intuito de cortejá-la. O homem, que traz um flor em uma das mãos, a deposita no balaio, toma-o para si, e a mulher retorna ao seu lugar de origem.

O mesmo processo se repete, com todos os componentes do grupo, até que o número de flores postas no panela corresponda ao número de dançarinos participantes.

Na Dança do Pescador, cada um dos participantes, arrumados em linhas paralelas, leva consigo um artefato de pesca, inclusive a tarrafa (rede de pescar), considerada o mais importante instrumento nesta temática.

No climax da dança, um apito é acionado, para que duas filas humanas se formem e a tarrafa seja jogada no espaço vazio do terreno, entre as filas, ornamentada com peixes falsos (de plástico).

A Dança do Pescador foi criada em homenagem ao Mestre Lucindo, o maior representante do Carimbó marapaniense.

O Carimbó na Roça representa a 'farinhada', segundo as próprias palavras do Mestre Ninito. A intenção da dança é a produção de farinha, cujas matérias-primas e ferramentas para plantio e colheita estão nas mãos dos participantes (...).

Roda Pião é a movimentação coreográfica onde, estabelecidos em uma grande roda, os dançarinos cantam o seguinte refrão: 'Roda pião, roda pião; roda pião no chão...' Quando deste refrão, o cavalheiro põe seu indicador sobre a cabeça da dama, para que ela rode. Os homens visitam todas as mulheres, em movimento circular, até que retornem ao ponto de partida (o par inicial)" (Amaral, 1999:47-48).

Uma observação marcante na dança masculina reside no acentuado movimento dos quadris, enquanto que as mulheres exibem grande habilidade nas pontas dos pés (Salles, 1969:278-279) – o “puladinho”, tal como considerou Pedro Tupinambá, em seu *Mosaico Folclórico* (1969:35).

Os dançarinos vestem blusas estampadas ou lisas sobre calças também lisas, utilizam chapéus de arumã (espécie de palmeira) e lenços em volta dos pescoços; as mulheres aplicam blusas brancas sobre as saias estampadas com franjas e anáguas rendadas, e decoram a cabeça com colares de sementes locais e com flores. Tanto os homens quanto as mulheres não utilizam sandálias ou quaisquer calçados para a realização da dança (Machado, 1973).

2 – MARAPANIM: A TERRA DO CARIMBÓ

2.1 – Em busca de um Carimbó “original”

O Carimbó de Belém teria sido “originado” a partir do Carimbó de Marapanim (do tipo praiano), município paraense pertencente à região do Salgado (próximo ao Oceano Atlântico) e distante da Capital cerca de 180 km, por via rodoviária. Nessa localidade reside um suposto Carimbó “original”, isto é, em consonância com a “tradição” musical do local.

Marapanim faz limite com os municípios de Curuçá, Maracanã, Igarapé-Açu, Magalhães Barata e São Francisco do Pará. Seu povoamento ocorrera no início do século XX, assim como em todo o Salgado, após a crise da borracha. Nessa ocasião, os municípios próximos ao litoral do Pará (incluindo Belém) hipertrofiaram-se, sob a ótica do crescimento populacional, em razão da disponibilidade de mão-de-obra, recém-liberada da atividade de extração do látex. A localidade em questão possui a pesca como a principal atividade econômica, realizada de diversas formas, tais como a pesca de tarrafa²⁷, bastante comum na região amazônica. (Loureiro, 1979:35).

²⁷ Pesca praticada com rede (tarrafa), geralmente apoiada por pequenas embarcações movidas a remo, chamadas canoas.



Segundo Falcão (2001:38), o Carimbó marapaniense decorre do Carimbó do Maranhão, quando da passagem de nômades maranhenses pelo município. Esse Carimbó incorporou-se, já em Marapanim, às festividades de São Benedito²⁸. Apenas a título de curiosidade, entre os dias 19 e 21 de janeiro de 2001, presenciamos, em Marapanim, a festa de São Benedito, ocasião na qual o Carimbó se fez presente. No evento, encontramos reunidos dois dos principais grupos carimbóticos locais: *Flor da Cidade* e *Uirapuru*.

Tão logo chegamos a Marapanim, percebemos uma mobilização dos organizadores da festa de São Benedito em relação à pesquisa que seria realizada junto ao Carimbó, no sentido de nos apresentarem músicos e grupos folclóricos locais, e também de nos permitir participar das ladainhas, da procissão e dos momentos profanos²⁹.

Paralelamente à programação da festa, percorremos ruas em busca de grupos carimbóticos locais. Em razão das férias de “verão”, alguns carimbozeiros não se encontravam em Marapanim. Para sorte de nossa investigação, porém, pudemos estabelecer contato com o Carimbó tocado pelos dois grupos folclóricos citados.

Após conversarmos com os mestres Ninito e Pelé, respectivamente dirigentes dos grupos folclóricos *Uirapuru* e *Flor da Cidade*, ambos declararam que tocam Carimbó desde a

²⁸ Segundo Falcão (2001:40-41), as comemorações a São Benedito se iniciam na madrugada do Natal, após a meia-noite. Uma das principais manifestações de devoção a São Benedito traduz-se em uma procissão, na qual um mastro ornado com flores e frutos regionais é conduzido pelas ruas do município. Em uma das extremidades do mastro é posta a bandeira de São Benedito. Em Marapanim, a tradição diz que o mastro é levado de um barracão até o largo de São Raimundo Nonato. Após o trajeto, o mastro é fincado em algum local (indeterminado). Entre os dias 5 e 6 de janeiro acontecem cantorias de Carimbó, a partir das 4 horas da manhã, recolhendo donativos, de casa em casa, em nome de Santos Reis. Na tarde do dia 6 de janeiro acontece a derrubação do mastro de São Benedito. Nessa ocasião, as autoridades da festa (juíza da bandeira e juiz do mastro) empossam seus sucessores, vislumbrando o evento do ano seguinte. Durante a derrubada do mastro, ocorre uma disputa pelas frutas e flores nele amarradas, pois há quem creia que nelas existe algo de especial (sob o aspecto da religião), já que são colocadas no mesmo mastro onde se encontra a bandeira do santo. Ressaltamos que, na ocasião de nossa presença na festa de São Benedito, em 2001, percebemos as mesmas considerações feitas pela autora, exceto em relação ao período da festa (quando de nossa visita a Marapanim, assistimos à derrubação do mastro no dia 20 de janeiro, contradizendo o que seria a “tradição”). Ainda neste capítulo, fazemos uma discussão sobre o significado do termo “tradição”.

²⁹ O Carimbó compõe a parte profana da festa de São Benedito.



década de 1970, época em que vivia em Marapanim mestre Lucindo³⁰, considerado pelos tocadores da região como a principal referência carimbótica.

Os grupos de Carimbó do Salgado, de uma forma ou de outra, encontram-se relacionados a Lucindo, seja interpretando músicas de sua autoria, seja tocando à moda do mestre referencial. No caso específico de Ninito e Pelé, ambos tocavam sob a direção de mestre Lucindo, antes de montarem seus próprios grupos.

Levando em consideração que, na ocasião da pesquisa em Marapanim, não possuíamos condições técnicas para registrar a música carimbótica desses grupos folclóricos, optamos por analisar o Carimbó marapaniense da década de 1970 a partir de uma única gravação³¹, recolhida pelo pesquisador no Museu de Arte da Universidade Federal do Pará. Além do mais, caso optássemos por registrar o Carimbó que nos foi mostrado ao vivo, não poderíamos garantir que seria idêntico àquele que faziam na década de 1970, embora os músicos sustentem que suas estruturas rítmicas e seu instrumental (incluindo a maneira de se tocar cada um dos instrumentos) não teriam sofrido alterações durante os aproximados 30 anos que dividem a década de 1970 da atualidade.

No discurso dos tocadores e cantadores marapanienses está embutida a idéia de que a “tradição” musical do Carimbó necessita ser preservada. Para que isto ocorra, a música carimbótica de hoje deve ser tal como a “original”. Nessa diretriz se encontram os ensinamentos de mestre Lucindo, representando o elo entre o Carimbó “original” e a conduta seguida pelos cantadores e tocadores da atualidade e de todos os tempos. Mas qual seria esse

³⁰ “Lucindo Rabelo da Costa (1906-1988), mestre Lucindo, nasceu no distrito de Água Boa, município de Marapanim. Foi pescador, como os demais caboclos da região onde viveu e veio a falecer, aos 82 anos de idade. Poeta e compositor, é tido como o melhor representante do carimbó do Salgado. Parece que herdou do pai o dom da música. Aos 15 anos de idade (...) já se destacava como compositor de carimbó, cantor, tocador de banjo, viola e cavaquinho. Na canoa de pesca, durante as horas de espera de peixe, enquanto matutava ia compondo versos (...). Dizem que mestre Lucindo compôs mais de trezentos carimbós. Na década de 1970 gravou composições suas apoiado pelo conjunto Os Canarinhos (...)” (Oliveira, 1999:362-363). Mais informações sobre Mestre Lucindo, ver em Falcão (2001:42-49) e em Marialva (1995:15-17).

³¹ LP de Carimbó do grupo *Carimbó Canarinho de Marapanim* (já extinto), ligado a Mestre Lucindo e do qual fazia parte Mestre Ninito.



Carimbó “original”? De onde ele teria vindo? Quem o praticava? Existiria, sobretudo em um país miscigenado como o Brasil, alguma manifestação nascida dela própria?

O Brasil sofre influências de um pensamento, ainda presente em alguns países da Europa e nos Estados Unidos, que considera “folclore” tudo aquilo que pertence à categoria de literatura oral³². Os acontecimentos que compõem a “tradição” do povo subsistiriam como sobrevivência, desatrelados do presente e fixados a um tempo passado impreciso. Exemplificando essa idéia, Brandão (1985:29-30) cita o mito como um conhecimento ancestral que é visto na atualidade apenas sob a forma de lenda ou bula, isto é, estariam mantidas suas características, em quaisquer épocas, tal como uma receita secular: conteúdo (informações que o definem e o descrevem, inclusive musicalmente) e forma (o rito).

A “tradição”, sob a ótica dos artistas marapanienses, está ligada a uma aprendizagem que, no curso de sua transmissão interpessoal, de geração a geração, incorpora-se ao estilo de vida e ao repertório grupal da cultura de uma determinada parcela do povo: no caso, os pescadores. Por conseguinte, estando a transmissão do saber popular (por meio oral) atrelada a um componente genético, o conhecimento, ao invés de transformar-se no tempo decorrido, mantém-se tal como o era “originalmente” (Brandão:35-36;47). Dentro dessa perspectiva de folclore como “tradição”, os carimbozeiros marapanienses afirmam que aprendem a tocar e cantar Carimbó com parentes mais velhos e/ou com outras personalidades pertencentes àquela comunidade, ambos atrelados a uma matriz carimbótica que deveria continuar a ser reproduzida, sem quaisquer modificações. Dessa maneira, estaria “fortalecido” o Carimbó e assegurada sua eternização como manifestação particular de um determinado povo, no nível de sua identidade cultural³³.

³² Abarca as produções orais (“espirituais”, segundo algumas perspectivas) do saber popular e desconsidera os processos de produção desse saber.

³³ Em relação a outras características “tradicionais” do folclore, tais como o *anonimato* e a *funcionalidade*, citamos, como referência, a dissertação de mestrado de Maria Lucy Abelin Saldanha Marinho (1996). Apoiada em Renato Almeida (páginas 51, 54 e 55) e Rossini Tavares de Lima (páginas 56 e 57), a autora as comenta. Neste trabalho, não tecemos considerações acerca dessas características.



Ao entrarmos em contato com os grupos de Carimbó de Marapanim, percebemos uma preocupação geral no que se refere à continuidade de suas atividades musicais. Segundo consenso entre antigos tocadores e cantadores, para que as estruturas carimbóticas não sejam trocadas ou mesmo para que não se percam na história, é importante que esse conhecimento não deixe de ser repassado de pai para filho. Em conversas informais com músicos locais, todos, sem exceção, entendem que os grupos folclóricos não estão se renovando, ou seja, há mais artistas idosos praticando o Carimbó do que jovens. Portanto, atualmente, esse conhecimento já não estaria sendo transferido de geração para geração, caso contrário tal preocupação não teria razão de existir. Os mais extremistas dizem que o conteúdo musical do Carimbó “original” precisaria “resistir” frente às iniciativas “modernas”³⁴, para não se modificar, o que lhe acarretaria “perda” de conteúdo e conseqüente “extinção”.

Musicalmente, segundo mestre Ninito (Amaral, 1999:47), o Carimbó “original” é aquele que mistura voz humana e instrumentos rítmicos e melódicos³⁵.

Ao mesmo tempo em que mestre Ninito afirma que pratica um Carimbó “original”, admite que houve mudanças em sua estrutura, em dois níveis: instrumental e estilístico. Em relação ao primeiro, o grupo *Uirapuru* incorporou no instrumental carimbótico o clarinete. Outros grupos incorporaram a guitarra e o saxofone. Em relação ao segundo, alguns grupos enxertaram na dança movimentos diferenciados, o que, em outras palavras, significa que houve alterações no ritmo “tradicional” (Amaral, 1999:48).

Para Ninito, a adição de instrumentos ao Carimbó não configura atitude de desrespeito para com suas “origens”. Pelo contrário, o tocador valoriza a diversificação instrumental, haja vista o avanço tecnológico experimentado pelo país como um todo e a necessidade de se acompanhar esse desenvolvimento, inclusive para que o Carimbó retrate não somente o passado, mas sobretudo a atualidade. Segundo o músico, o que de fato “fere” a

³⁴ Detalhada no capítulo 3.

³⁵ Instrumentos carimbóticos citados por Mestre Ninito: ver capítulo 1.



estrutura “primária” dessa manifestação diz respeito às modificações rítmicas adotadas, cujos responsáveis teriam sido os grupos ditos para-folclóricos (Amaral, 1999:48). Sobre quais teriam sido essas modificações, o carimbozeiro não faz quaisquer considerações. Se as alterações instrumentais denotam, na visão de mestre Ninito, um atrelamento do Carimbó com o desenvolvimento, por que razões criticaria as alterações em seu ritmo, uma vez que também poderia estar relacionado a esse mesmo avanço?

A partir das declarações de mestre Ninito e destacando a ressalva por ele feita em relação ao instrumental carimbótico, o *Uirapuru*, assim como o *Flor da Cidade*, encontrar-se-iam enquadrados na condição de grupos folclóricos, atrelados às “origens” carimbóticas. Ora, se houve, no entanto, alteração no conteúdo do Carimbó (no caso, modificações em seu instrumental), admitimos uma entre duas possibilidades, a seguir dispostas: 1) estaria o Carimbó marapaniense da década de 1970 em consonância com seu conteúdo e forma “originais”, na medida em que considerarmos mestre Lucindo o parâmetro de “originalidade” ou 2) dadas as modificações em seu conteúdo, o Carimbó não estaria de acordo com o que comentam Barreto (1988:03) e Carneiro (1965:10) sobre o pensamento que defende a importância de todas as manifestações da vida popular manterem inertes suas estruturas, a fim de que continuem a persistir tal como sempre existiram. Nessa segunda possibilidade, mestre Lucindo não seria a referência carimbótica original, mas sim uma época ancestral imprecisa, onde sequer se admitia a existência de instrumentos melódicos em sua estrutura musical (Tó Teixeira apud Salles, 1969:277-278).

Com o objetivo de caracterizar a música carimbótica de Marapanim, ao menos no nível discográfico, realizamos uma coleta musicológica, a partir de um *long-play*, gravado em 1974 e tocado exclusivamente por músicos locais. Trata-se do conjunto *Carimbó Canarinho de Marapanim*, já extinto e do qual participavam personalidades como mestre Ninito, por exemplo.



2.2 – Elementos musicais

Após apreciarmos as doze faixas que compõem o material encontrado³⁶, escolhemos, aleatoriamente³⁷, três músicas³⁸, no intuito de coletarmos as seguintes informações:

- síntese do padrão rítmico (sínteses dos padrões rítmicos)
- instrumentação
- desenho rítmico da melodia (vozes e instrumentos melódicos)
- andamento
- timbre³⁹

2.2.1 – as músicas

- Pescador
- Maçariquinha
- Peru do Atalaia

2.2.2 – síntese do padrão rítmico

Pescador



³⁶ LP *Isto é Carimbó !! O Carimbó autêntico*, gravado em Belém do Pará. Conjunto: Carimbó Canarinho de Marapanim/RGE Fermata LTDA Gravação: Estúdio RAULAND/Belém – Pará/Nº 307.3226.

³⁷ Neste caso, as músicas foram escolhidas de forma aleatória, em razão de que se trata de uma única produção discográfica.

³⁸ Em função do que estudamos (qualitativamente), quantitativamente a amostragem adotada assegura o “controle das variantes”, isto é, outras pesquisas que tratem da mesma problemática e que utilizem amostragens quantitativamente mais amplas não apontarão resultados diversos.

³⁹ O elemento *timbre* é analisado no quarto capítulo deste trabalho, quando da comparação entre duas vertentes musicais de Belém e o referencial marapaniense de “originalidade”.

Maçariquinha*Peru do Atalaia***2.2.3 – instrumentação***Pescador*

2 carimbós, banjo, maracas, 1 flauta e 1 saxofone (clarinete⁴⁰)

⁴⁰ Não podemos precisar, em cada uma das três amostras musicais, se o instrumento de sopro adotado é o clarinete ou o saxofone, embora nossas impressões, no que se refere à percepção auditiva, tendam para o último. O clarinetista e saxofonista paraense Jacob Cantão, que se dedicou, em sua dissertação de mestrado (não referenciada na bibliografia deste trabalho) ao estudo da presença do clarinete no Carimbó, nos afirmou, em um encontro informal, que é verdadeira a dificuldade encontrada pelos pesquisadores em determinar, entre o saxofone e o clarinete, qual deles estaria sendo tocado no Carimbó de Marapanim. Em primeiro lugar, há uma semelhança timbrística entre os dois instrumentos. Ademais, devido ao fato de os tocadores locais não possuírem técnicas clássicas de execução (segundo o pesquisador, os carimbozeiros tocam “fora de foco”), se torna ainda mais difícil fazer essa identificação. A esses comentários, acrescentamos que, de todo o material discográfico apreciado, o *long-play* do grupo de Carimbó de Marapanim é, sem dúvida alguma, o mais deficiente em termos de qualidade sonora, e, por conseguinte, no que se refere a uma maior precisão na identificação dos elementos musicais propostos neste trabalho. Finalmente, em contraposição à nossa percepção auditiva (tendente ao saxofone), o pesquisador nos informa que o clarinete é, historicamente, muito mais usual no Carimbó marapaniense do que o saxofone.

Maçariquinha

2 carimbós, banjo, maracas, 1 flauta e 1 saxofone (clarinete)

Peru do Atalaia

2 carimbós, banjo, maracas, 1 flauta e 1 saxofone (clarinete)

2.2.4 – desenho rítmico da melodiaPescador

(voz e coro)



(introdução da peça: flauta)

Na introdução da peça, onde participam todos os instrumentos (excetuando-se as vozes), a melodia mais proeminente é a da flauta, que vem acompanhada por um enxerto rítmico-melódico de saxofone (clarinete), de caráter improvisatório.

Maçariquinha



(voz e coro)



(introdução da peça: flauta)

Paralelamente à linha da flauta, o saxofone (clarinete) desenvolve uma segunda linha, de caráter complementar (enxerto) e mais improvisatório.

Peru do Atalaia

(voz e coro)



(introdução da peça: flauta)

Diferentemente dos dois exemplos anteriores, o saxofone, na introdução da peça, dialoga com a flauta, fazendo uso de uma linha rítmico-melódica mais bem definida, mantendo, porém, o caráter improvisatório.

2.2.5 – andamento

Pescador

Allegretto (semínima = 112bpm)

Maçariquinha

Allegretto (semínima entre 112 e 116bpm)

Peru do Atalaia

Andante (semínima entre 100 e 104bpm)

3 – BELÉM DO PARÁ: EXPANSÃO DO CARIMBÓ

Não sabemos, ao certo, em que época o Carimbó foi dançado e cantado, pela primeira vez, em Belém do Pará, e nem temos a intenção de investigar esse aspecto. Ainda assim, Maciel (1983:19), Modesto (1988:18) e Salles (1969:262) afirmam a existência de documentos que apontam a prática do Carimbó no início do século XX, realizada pelos negros do bairro do Umarizal⁴¹.

Maciel (1983:77) comenta sobre uma primeira aparição do Carimbó para o público de Belém, em 1958, no Centro Cultural Brasil Estados Unidos (CCBEU), quando da despedida do cônsul norte-americano, *Mr. Colman*. Segundo o autor, o grupo de Carimbó que se apresentou nessa escola (grupo folclórico “Os Canarinhos”, de mestre Lucindo) foi trazido de Marapanim por Maria Graziela Brígido.

A folclorista Maria Brígido, assim como o professor Adelermo Mattos, teriam sido fundamentais intermediadores do contato cultural entre Belém e Marapanim, sobretudo no que diz respeito à coleta de material humano e musical realizada na última localidade, para funcionarem, naquela, como referencial de manifestação “original” do folclore do Pará. Ainda no presente capítulo, aprofundamos a discussão em torno das idéias e ações dessas personalidades junto ao Carimbó.

⁴¹ Vale ressaltarmos que esse dado não possui relação com a afirmativa de uma possível predominância étnica do negro africano na constituição do Carimbó, ou seja, os autores se remetem tão-somente aos seus mais remotos vestígios em Belém, e apenas nessa localidade.



Embora não nos fixemos nos processos de divulgação e popularização do Carimbó a partir da década de 1970, não podemos deixar de mencioná-los, uma vez que possuem uma relação óbvia com o enfoque escolhido para este trabalho, residente na afirmativa de que, caso não os tivesse experimentado, muito provavelmente as polêmicas geradas em torno de sua “tradição” e/ou “modernidade” não existiriam. Apenas na intenção de documentá-los, selecionamos alguns fragmentos:

“O carimbó e o siriá, duas manifestações do folclore amazônico, começaram a ser avidamente consumidos na capital. O fenômeno teve início há cerca de três anos. Nos clubes da cidade – mesmo nos mais fechados – ocorreu a ‘epidemia’ desses ritmos. Grupos do interior do Estado, formados por caboclos de antiga e anônima convivência com a música (e a dança) do carimbó e do siriá, foram trazidos até Belém para fazerem o som das festas mais frequentadas (...)” (Damous, 1973).

“Belém – De repente, um ritmo do folclore local, até 1971 praticamente desconhecido dos próprios paraenses, explodiu nos salões, ganhou as ruas, chegou ao rádio e à indústria do disco, através de mais de uma dezena de gravações de conjuntos locais – o Carimbó. O ritmo deixou de ser uma dança de interior, de caboclos, para invadir a sociedade da Capital e se transformar, hoje, em música obrigatória em todos os acontecimentos festivos do Pará (...)” (Fonseca, 1975).

“Depois de ter conquistado a Venezuela e as Guianas, o carimbó agora também chega ao México (...)” (A Província do Pará, Belém, 08 de janeiro de 1977).

Que motivos teriam proporcionado a aproximação entre Marapanim e Belém, ou seja, entre uma manifestação até então exclusiva de pequenas localidades e a cidade grande? Acrescentamos a necessidade de expormos algumas considerações neste sentido, uma vez que, segundo nossas coletas de dados e também escritos e depoimentos, o estabelecimento do Carimbó de Belém decorreria notadamente do contato cultural entre esta cidade e Marapanim.

O levantamento de algumas hipóteses em torno da relação entre as referidas localidades nos traria uma compreensão, mesmo que breve, das pré-condições que teriam gerado esse contato, e, conseqüentemente, a presença de referenciais marapanienses nas atividades musicais de Belém envolvendo o Carimbó.

Uma primeira possibilidade consiste na idéia de que o Carimbó teria sido introduzido (ou re-introduzido) em Belém, na década de 1970, em razão da expansão do negro e da classe média urbana na sociedade “industrial”.

“(...) Com a ascensão das classes médias e do negro em geral na atual sociedade brasileira em expansão, inclusive em direção ao Norte, redescobre-se o CARIMBÓ sobrevivente no interior da Amazônia onde pareceu ter ficado aquilombado tanto tempo...” (Rosário⁴², 1974).

A classe média urbana de Belém teria ocupado uma posição bastante particular, no âmbito da cultura, nos anos setenta. Se, por um lado, era suficientemente intelectualizada para evitar estabelecer vínculos com manifestações típicas de classes pobres, por outro, sentia-se desprovida de referências culturais.

A ausência de identificação entre a classe média citadina e os eventos e comportamentos que pudessem traduzir seus valores e anseios, teria fundamento histórico no espírito burguês que envolvera o ciclo da borracha. Esse pensamento baseia-se na apreciação de artigos coletados, dentre eles os de José Ramos Tinhorão, Ubiratan Rosário e João de Jesus Paes Loureiro, a seguir comentados:

⁴² “O autor Ubiratan Rosário, do Departamento de Antropologia da UFPA [Universidade Federal do Pará], participa de várias instituições ligadas à cultura. Sócio efetivo da Associação Brasileira de Antropologia, titular da cadeira nº 28 da Academia Paraense de Letras, sócio eleito do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, e ex-vice-presidente da Comissão Paraense de Folclore, participa, ainda, como sócio, do Centro Regional de Pesquisa Antropológica de Urgência – Amazônia, Brasil, entidade filiada à IAUES (*International Union of Anthropological and Ethnological Sciences*), sendo membro do Comitê Pará-Missouri, da Associação dos Companheiros da América. Foi laureado pela Academia Brasileira de Letras por seu livro *Amazônia, processo civilizatório – apogeu do Grão-Pará (...)*” [fragmento extraído das “orelhas” de sua obra intitulada *Cultura Brasileira* – ver BIBLIOGRAFIA].

Tinhorão (Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1974) comenta sobre um “vazio existencial-cultural” presente nas classes médias urbanas de Belém do Pará anteriormente à “chegada” do Carimbó. Em outras palavras, tais classes necessitariam criar (ou recuperar) e cultivar manifestações que lhes servissem como referenciais culturais, a despeito do glamour “herdado” da “Época da Borracha”. Segundo o artigo de Ubiratan Rosário (A Província do Pará. Belém, 24 de fevereiro de 1974), o Carimbó escondera-se da sociedade que se urbanizava “nas capitais [...] certamente sob a influência estrangeira em especial, na fase do fastígio da Borracha, das valsas e das companhias líricas nos teatros regionais (...)”.

O mencionado “vazio existencial-cultural” também foi exposto por João de Jesus Paes Loureiro (Folha do Norte. Belém, 22 de julho de 1973), a partir da comparação entre Belém e Marapanim, no que se refere ao significado do lazer para o povo:

“A diferença fundamental na apresentação do Carimbó em Belém, da sua apresentação no interior do Pará, é o sentido associativo que existe no segundo caso e não se verifica no primeiro. Nas zonas do interior, ele é um elemento nucleizador, atraindo com hipnótico batuque a população simples, para uma forma de divertimento que é sua única alternativa, entre as duríssimas tarefas do dia. Em Belém as pessoas vão aos clubes eventualmente para dançar Carimbó, quando estão cansadas de outras formas de lazer, e buscam uma prática diferente, original. Nas zonas onde o Carimbó tem suas raízes, a dança flui de uma necessidade insubstituível de expressão associativa, gerando uma original forma de liderança – a do organizador das festas – e sede social – a sua casa, onde o batuque atravessa a madrugada (...)”.

Sob outra perspectiva, o Brasil se inseria na conjuntura da Ditadura Militar, através da qual a valorização do folclore compunha um dado estratégico fundamental, uma vez que atendia às prerrogativas governamentais da época, com destaque à censura, instituída ainda no Estado Novo (Contier, 1998:52).

Segundo Renato Ortiz (1989:114), entre 1964 e 1980, “a censura não se define [definiu] exclusivamente pelo veto a todo e qualquer produto cultural; ela age [agiu] como repressão seletiva (...)”, isto é, aquilo que, de alguma maneira, pudesse representar “ameaça” ao regime vigente, não poderia ser veiculado. Considera (Ortiz, 1989:114-115), portanto, a existência de um processo dicotômico entre a censura e a produção cultural, dado o fato de que aquela inibe e promove, ao mesmo tempo, os bens culturais.

Sem a pretensão de aprofundarmos a questão do militarismo no Brasil, mas ao mesmo tempo frisando a importância desse período histórico para contextualizarmos nossa pesquisa na década de setenta, nos apoiamos, dentre outros trabalhos, em autores que se atêm aos *slogans* desse período, tal como registra Marilena Chauí (1989:99-100): integração nacional e proteção nacional.

Chauí (1989:89) considera: “... aspecto importante (...) é a identificação entre o popular e o regional, de sorte que a dispersão e a fragmentação das manifestações culturais populares sejam substituídas pela integração nacional, promovida pelo Estado (...)”.

Oliven (1984:50-51) sustenta que: “... o papel do Estado em relação à cultura é complexo: ele não é apenas o agente de repressão e de censura, mas também o incentivador da produção cultural e, acima de tudo, o criador de uma imagem integrada do Brasil (...)”.

Renato Ortiz (1989:115) comenta:

“(...) Tomemos como base de raciocínio a Ideologia da Segurança Nacional, que constitui o fundamento do pensamento militar em relação à sociedade. Resumidamente se pode dizer que essa ideologia concebe o Estado como uma entidade política que detém o monopólio da coerção, isto é, a faculdade de impor, inclusive pelo emprego da força, as normas de conduta a serem obedecidas por todos. Trata-se também de um Estado que é percebido como o centro nevrálgico de todas as atividades sociais relevantes em termos políticos, daí uma preocupação constante com a questão da ‘integração nacional’. Uma vez que a sociedade é formada por partes diferenciadas, é necessário pensar uma instância que integre, a partir de um centro, a diversidade social. De

uma certa forma, o que a Ideologia da Segurança Nacional se propõe é substituir o papel que as religiões desempenhavam nas 'sociedades tradicionais' (...)”.

Laércio Queiroz, coordenador do *Grupo Folclórico Tambatajá*⁴³, em conversa com o pesquisador⁴⁴, depõe acerca das atividades musicais desenvolvidas nos colégios estaduais de Belém durante a década de 1970, concentradas também na tradição do canto orfeônico, institucionalizada por Villa-Lobos após 1930, durante o Estado Novo. Essas atividades, destinadas ao ensino ginasial (atualmente correspondente à segunda etapa do ensino fundamental), respaldaram-se em uma portaria, publicada pelo Ministério da Educação e Cultura, lançando na grade curricular as disciplinas *música* e *canto orfeônico*. A portaria Nº 502 gerou um ofício, enviado a todos os inspetores seccionais de ensino, com o intuito de divulgar os itens dos dispositivos da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (BRASIL, Ministério da Educação e Cultura, 1965).

O sentimento de exaltação nacional (regional, local), encontrado na matriz do pensamento folclórico, teria servido tanto para reforçar as diretrizes políticas do momento histórico quanto para respaldar a assimilação do Carimbó em Belém, uma vez que estariam sendo assegurados os *slogans* sobre os quais fizemos referência. Conseqüentemente, sustentamos a idéia da existência de uma relação de complementaridade entre o canto orfeônico e o ideário da Ditadura Militar, traduzida no significativo apoio governamental recebido por grupos folclóricos, como por exemplo o *Grupo Folclórico do Pará*, pertencente ao Colégio Estadual Augusto Meira e regido pelo Professor Adelermo Mattos⁴⁵:

⁴³ Ramificação do *Grupo Folclórico do Pará*.

⁴⁴ Encontro realizado na Escola Estadual Jarbas Passarinho, em Belém do Pará, em 24 de março de 2001 (ver Anexo VII, item 8).

⁴⁵ Ver Anexos VII (item 8) e VI.



“O ponto alto da festa ‘Carimbó no tucupi’, promovida pelas patronesses da barraca do Pará com o objetivo de angariar recursos para a participação na próxima Feira dos Estados, foi, sem dúvida nenhuma, a apresentação do Grupo Folclórico do Pará. Formado por jovens alunos e ex-alunos do Colégio Augusto Meira, de Belém, o Grupo apresentou oito danças que são manifestações típicas do folclore paraense, algumas já conhecidas do público como o carimbó, que deu nome à Festa (...).

(...) Com o desenvolvimento que alcançou, o então Governador Fernando Guilhon resolveu dar o título de Grupo Folclórico do Pará (...)” (Correio Braziliense, Brasília, 05 de junho de 1980).

3.1 – O regionalismo de Adelermo Mattos e Maria Brígido

As considerações de estudiosos, repórteres, colunistas e testemunhas leigas sobre a época histórica referente à “chegada” do Carimbó em Belém apontam, em geral, para a década de 1970. Não há trabalhos, porém, que as atestem. Nessa perspectiva, compreendemos a necessidade de pelo menos expormos dados que possam registrar a relação cultural estabelecida entre Marapanim e aquela cidade e as consequências advindas desse contato, especialmente no que se refere às supostas correntes carimbóticas surgidas em Belém, representadas por Pinduca e Verequete.

A nosso ver, entender o Carimbó em Belém, na década de 1970, pressupõe comentarmos aspectos que o contextualizaram na realidade sócio-cultural da cidade. Dando sequência à breve explanação em torno dos elementos que motivaram o estabelecimento do Carimbó em Belém – assim como outras manifestações culturais ditas “tradicionais” em sociedades urbano-industriais (García-Canclini, 1983) –, também podemos contemplar a

referida questão tomando como base as idéias e ações de Maria Graziela Brígido e Adelermo Mattos⁴⁶.

De acordo com encontros realizados com Brígido e Mattos⁴⁷, afirmamos que ambos estabeleceram importantes contatos com o Carimbó praiano de Marapanim, anteriormente ao início da década de setenta, ou seja, foram precursores intelectuais do movimento que o “incorporou” em Belém.

Seus discursos giram em torno de “resgatar”⁴⁸ e valorizar as manifestações do povo paraense, no que se refere à construção uma identidade cultural regional e, por conseguinte, nacional (Ortiz, 1989:162). Tornar Belém local comum de convivência entre as diversas culturas populares do Estado compõe um objetivo a ser alcançado, no sentido de divulgá-las, popularizá-las a ponto de serem apontadas como elementos caracterizadores do povo. O Carimbó, nesse processo, possui uma participação de destaque: “...hoje o Carimbó é tocado e dançado nos grandes salões, contagiando gente de todas as camadas sociais para a legítima expressão do folclore do Pará ...” (O Liberal. Belém, 09 de setembro de 1973).

⁴⁶ Verificar breve biografia das personalidades em questão nos Anexos II e I, respectivamente.

⁴⁷ Encontros realizadas em 15 de junho de 2000 e em 10 de março de 2001, respectivamente, em Belém do Pará (ver Anexo VII, itens 5 e 6 – ver ainda os Anexos I e II, contendo informações biográficas de Mattos e Brígido, respectivamente).

⁴⁸ Maria Brígido e Adelermo Mattos afirmam que o folclore está “deturpado”, ou seja, não mais corresponde à sua configuração original. No caso específico do Carimbó, as personalidades em questão comentam sobre a existência de grupos “para-folclóricos”, que seriam os responsáveis pela produção de uma manifestação “impura”, desprovida de “originalidade”, ferindo, por conseguinte, a “tradição”. Baseados nessa idéia, os discursos de ambos giram em torno de vivenciar o Carimbó preservando seus traços “originais”. Uma vez constatada essa “perda”, sobretudo pela proliferação dos grupos “para-folclóricos”, Mattos e Brígido entendem que o folclore precisa ser “recuperado”, para que não seja “esquecido”. Num sentido mais amplo, esse “resgate” garantiria a valorização das representantes da cultura paraense, sob o prisma da construção de uma identidade para o povo, no nível das localidades, do Estado e nacionalmente.

Brígido e Mattos, embora coincidentes ao entenderem o Carimbó como fator de identidade cultural do Pará, diferem nas suas formas de atuação frente àquele: segundo um depoimento concedido ao pesquisador⁴⁹, enquanto Adelermo Mattos visitara Marapanim para colher dados musicológicos do Carimbó e reaplicá-los em seu *Grupo Folclórico do Pará*⁵⁰, Maria Brígido trouxera os grupos folclóricos daquela cidade para se apresentarem em Belém, tal como o fez em 1958, no Centro Cultural Brasil Estados Unidos⁵¹. Entendemos, a partir dessas informações, que, se em uma primeira instância, os investimentos dessas personalidades divergem – em suas ações específicas –, em um segundo momento convergem, no que diz respeito à transmissão e divulgação do conhecimento, traduzido tanto na coleta de elementos que compõem sua estrutura musical quanto no contato direto entre o público e a música considerada referencial de “originalidade”.

De acordo com o pensamento das personalidades em questão, a construção de uma identidade regional paraense a partir do Carimbó passaria, obrigatoriamente, pela manutenção de seus traços “originais”. O referencial marapaniense de “originalidade”, presente em seus discursos, de alguma forma lhes plantou um sentimento de repulsa em relação aos artistas e grupos folclóricos de Belém que teriam optado por cultuá-lo de maneira diferenciada. No que

⁴⁹ Ver Anexo VII, item 6.

⁵⁰ O *Grupo Folclórico do Pará*, fundado por Adelermo Mattos em 1971, é resultado de um trabalho realizado pelo professor com alunos do colégio Augusto Meira, em Belém, incentivado pelo então diretor da instituição, Prof. Waldemir Oliveira, e pelo governo que geria o Pará. O grupo tinha como objetivo, além da satisfação dos seus cantores e dançarinos e do pensamento em torno da valorização e do “resgate” da cultura regional, garantir os interesses do regime militar, traduzidos musicalmente em diversos hinos que faziam parte do repertório, e ideologicamente pelos sentimentos cívico e nacionalista implementados. O conjunto de Mattos apresentou manifestações como o *xote bragantino* – componente da *marujada* –, o *siriá*, o Carimbó, dentre outras. Ademais, percorreu todas as Capitais do Brasil, com exceção de Salvador. Participou do *Concurso Internacional de Grupos Folclóricos*, realizado em Campina Grande – s.d. –, além de ter sido referência quando da criação de outros grupos folclóricos, como por exemplo *Os Baioaras* e o *Grupo de Dança Tambatajá* (informações extraídas das entrevistas realizadas com Antonio Bispo e Adenice Mattos – Anexos V e VI, respectivamente – e dos encontros que tivemos com Adelermo Mattos, Mika Nascimento e Laércio Queiroz – Anexo VII e itens 6, 7 e 8, respectivamente).

⁵¹ É interessante notarmos que, embora já se praticasse o Carimbó antes da década de 1970, somente a partir daí adquiriu projeção. Baseados em coleta de artigos e notas jornalísticas publicados naquela época, entendemos que, musicalmente, esse processo se deu sobretudo em razão do incentivo à produção de eventos e discografia carimbóticos, através dos trabalhos de artistas como Verequete e Pinduca, por exemplo. A título de amostra, referenciamos alguns escritos, indicados na bibliografia desta dissertação com um asterisco entre parênteses (*).

diz respeito à música, essa forma diferente dar-se-ia através da utilização de instrumental eletrônico e mesclagem rítmica. Sobre esse sentimento, Maciel (1983:91) comenta:

“Paralelamente (...) aos elogios e bênçãos de Câmara Cascudo e a todas as honrarias prestadas aos ‘divulgadores do Carimbó’, surgem os protestos dos folcloristas locais, que vêem, na proliferação das gravações, a deturpação daquela poesia ingênua e cabocla e de sua música original, através da introdução de um instrumental totalmente estranho, de fácil aceitação no mercado (...)”.

Na ocasião do único encontro que tivemos com Maria Brígido⁵², a folclorista deixa claro que as manifestações que conferem identidade ao povo paraense são discriminadas em dois níveis distintos: o “folclórico” e o “para-folclórico”. Estariam incluídos no rol dos “folclóricos” os fatos que se perpetuariam tal como seriam “originalmente”, isto é, no caso do nosso objeto de pesquisa, o Carimbó deveria apresentar-se sem alterações no ritmo e no instrumental. Em contrapartida, integrariam o rol dos “para-folclóricos” todas as manifestações que teriam “cedido” às influências da “modernidade”, conferindo modificações em suas estruturas musicais.

Seguindo uma perspectiva folclorista mais clássica, Maria Brígido admite que, embora a popularização do Carimbó se deva aos trabalhos realizados por grupos “para-folclóricos”, atribui também a estes grupos a responsabilidade de “usurpar-lhe” seu conteúdo de “originalidade”. Nessa mesma linha de raciocínio, enaltece a figura de Verequete como um carimbozeiro “folclórico”, o que não ocorre com Pinduca, uma vez que o considera pertencente ao time dos “para-folclóricos”.

É interessante fazermos um breve parêntese em relação à última afirmação de Maria Brígido⁵³, na qual o Carimbó constituiria uma manifestação de identidade do povo

⁵² Ver Anexo VII, item 5.

⁵³ Ver Anexo VII, item 5.

paraense pelo fato de ter caído no gosto popular. Ora, se o Carimbó identifica o povo do Pará é porque passou por um processo de divulgação e, se foi divulgado, isso teria se dado também graças à ação de grupos “para-folclóricos”, tais como Pinduca e sua banda. Verificamos a seguinte contradição: se os “para-folclóricos”, em relação aos “folclóricos”, representam uma classe de artistas de segunda ordem, não deveriam ter tido a incumbência de levar uma manifestação cultural ao patamar de elemento identificador de um povo; por outro lado, embora com o beneplácito de Maria Brígido e de outros seguidores, os “folclóricos” não teriam como tornar o Carimbó fator de identidade popular, uma vez que não teriam participado de sua divulgação.

Enquanto as idéias de Maria Brígido se concentram apenas na distinção entre música “folclórica” e “para-folclórica”, Adelermo Mattos vai além e toca em uma questão fundamental para este trabalho, ao falar da coexistência entre duas correntes carimbóticas em Belém⁵⁴. Ainda assim, Mattos, amigo pessoal de Maria Brígido e seu parceiro em pesquisas folclóricas, também aborda distinção entre os termos “folclórico” e “para-folclórico”, todavia, substitui-os por “autêntico” e “eletrônico”, respectivamente.

O professor Adelermo relaciona alguns importantes grupos folclóricos e cantadores de Carimbó, atuantes na década de 1970, em Belém, e discriminados entre “autênticos” e “eletrônicos”⁵⁵:

- Grupo Folclórico do Pará: “autêntico”
- Os Baioaras: “autêntico”
- Grupo de Dança Tambatajá: “autêntico”
- Paramaú: “eletrônico”
- Pinduca: “eletrônico”
- Verequete: “eletrônico”

⁵⁴ Ver Anexo VII, item 6.

⁵⁵ Ver Anexo VII, item 6.



A título de comparação, relacionamos três grupos de Carimbó “autênticos”, a partir do depoimento de Mika Nascimento, integrante do Grupo de Dança Tambatajá⁵⁶:

- Grupo Folclórico do Pará
- Os Baioaras
- o de Verequete

Curiosamente, ao distinguir grupos e artistas entre “autênticos” e “eletrônicos”, Mattos considera como “autênticos” três grupos: o *Grupo Folclórico do Pará*, fundado por ele mesmo, e *Os Baioaras* e o *Grupo de Dança Tambatajá*, ambos criados por ex-alunos seus e por pessoas ligadas ao *Grupo Folclórico do Pará*. Os outros grupos, incluindo o *Paramaú*, de sua colega folclorista Maria Brígido, foram classificados como “eletrônicos”.

Na classe dos “eletrônicos” também se encontra Verequete, que figura como referencial de “originalidade” carimbótica em Belém, ao ser comparado com Pinduca, este sim considerado “eletrônico”, tal como podemos verificar com mais detalhes, ainda neste capítulo.

Em contraposição à visão folclorista de Mattos e Brígido, Falcão (1984:33) comenta que o “(...) patrimônio cultural a preservar será sempre feito no presente. A preservação de hoje não é determinada por uma interpretação fixa do patrimônio passado. Preservar não é homenagear um passado imóvel. É tarefa mais complexa, dinâmica e abrangente”. Dessa maneira, os limites entre o “folclórico” e o “para-folclórico” desapareceriam.

O processo de promoção e construção de uma identidade cultural poderia dar-se de duas maneiras: 1) idealizada ou 2) imersa e engajada na diversidade regional que configura os aspectos étnicos e sociológicos do país (Machado, 1984:14). As interferências de Brígido e Mattos junto ao Carimbó estariam relacionadas à primeira forma, uma vez que os referenciais

⁵⁶ Ver Anexo VII, item 7.



buscados não são os de Belém, mas sim os de Marapanim. Assim sendo, o Carimbó de Belém teria sido construído, ou melhor, transplantado, de uma outra realidade sócio-cultural, cujas estruturas musicais deveriam naturalmente ser mantidas. Em outros termos, nas “tradições” estaria sendo recuperada uma memória popular regional/nacional intacta (Oliveira, 1992:69-74).

Ampliando as idéias de regionalismo, no que se refere à formação de um sentimento nacionalista, Ênio Squeff (1982:49) congrega duas correntes: a primeira delas é de cunho político, econômico e social, onde se desenvolve uma tentativa de projetar o país no nível do padrão transnacional de nação “civilizada”; a segunda compreende que a construção da identidade nacional percorre, de certa maneira, o caminho “inverso” da primeira, isto é, surge menos como iniciativa oficial e mais através da valorização de particularidades regionais. No último caso, as diferenciações é que conferem à nação distinção e singularidade.

O ideário nacional oficial da década de 1970 – Ditadura Militar –, retransmitido a regiões como Belém, nos conduz a uma compreensão do papel e do interesse estatal no que se refere à matriz de valores eleitos para garantir a segurança e a integração nacionais.

Numa outra medida, se a construção da identidade nacional através do folclore⁵⁷ está relacionada a um determinado modelo a ser seguido e respeitado por todos, paradoxalmente sua representatividade não prescinde dos aspectos culturais típicos de cada região, o que, no caso do Brasil, se torna mais que relevante, dado o fator miscigenatório de sua colonização.

Restringindo-nos às considerações feitas por Squeff (1982:49) e realocando-as nas especificidades de nossa pesquisa, admitimos a integração entre o pensamento de Maria Brígido e Adelermo Mattos e as citadas correntes regionalistas/nacionalistas. Primeiramente,

⁵⁷ Vale mencionarmos que o nacionalismo folclorístico é uma idéia que vem desde o século XIX (Andrade, 1962:13).

na década de 1970, Mattos e Brígido atuaram junto à *Comissão Paraense de Folclore*⁵⁸, que, por sua vez, se encontrava atrelada à *Comissão Nacional de Folclore*, ambas referendadas pelo Estado e pela Federação, respectivamente. Ademais, atribuem ao Carimbó o *status* de manifestação de identidade do “povo” paraense.

Segundo Vilhena (1997:41):

“... influenciados pelo exemplo do governo federal, diversos governos estaduais desenvolveram iniciativas na área do folclore, algumas vezes com o apoio das Comissões Estaduais de Folclore, que ainda estavam em atividade na época em pelo menos nove estados (Alagoas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Santa Catarina, Sergipe)”.

“A Secretaria de Desportos, Cultura e Turismo e a Comissão Paraense de Folclore, organizaram na noite de ontem, na Praça da República, uma apresentação de carimbó denominada ‘Três Horas de Carimbó’, com a participação de dois conjuntos folclóricos da cidade de Marapanim. Perante uma boa assistência, a apresentação desses conjuntos foi sucesso.

Esta apresentação fez parte do programa elaborado pela Secretaria de Desportos, Cultura e Turismo do Estado, em comemoração à passagem, hoje, do ‘Dia Nacional do Folclore’ (...)” (A Província do Pará. Belém, 22 de agosto de 1976).

⁵⁸ Ver Anexo IV.



3.2 – Vertentes carimbóticas

3.2.1 – “Tradicional”

Conhecido como Verequete, Augusto Gomes Rodrigues nasceu em uma localidade denominada “Careca”, próxima à Vila de Quatipuru, no município paraense de Bragança (Leal, 1999:12), no dia 26 de agosto de 1916.

Embora pertencente a uma família de cantadores e tocadores, Verequete não havia estabelecido contato com o Carimbó antes dos 24 anos de idade, quando passou a residir na região metropolitana de Belém, precisamente no distrito de Icoaraci. Enquanto criança, “brincava” de “boi”⁵⁹ e de “pássaro”⁶⁰, ainda no local de seu nascimento. Mudou-se para Icoaraci (antiga Vila de Pinheiro) em 1940 (Leal, 1999:12).

Após sua partida de Bragança, foi contratado para trabalhar na Base Aérea de Belém. Posteriormente, deixou o emprego e inaugurou, seguidamente, uma venda e um bar, ambos em Icoaraci. E foi nesse bar, localizado à Praia do Cruzeiro, que Verequete chamou

⁵⁹ “Segundo Mário de Andrade, o bumba-meu-boi (...) encontra-se presente em muitos estados [sic.] do Brasil e alguns países da América do Sul e Central. (...) Sua presença se nota em todo o Nordeste e, sobretudo, Maranhão, onde é uma das mais belas manifestações da cultura popular (...). As pesquisas de Vicente Salles batizam a data de 1850 como a mais recuada no registro do bumbá, caracterizado como folguedo ambulante de escravos. (...) Melo Moraes Filho, um dos pioneiros, no século XIX, do estudo das festas e tradições populares do Brasil, designa o bumba-meu-boi como *‘divertimento da canzoada, da gente de pé rapado’*, *‘auto de caráter grotesco’*, *‘auto inculto, que se representa nas humildes e francas habitações dos arrabaldes’*. (...) 1) o boi-bumbá, contrariamente ao que ocorre em todas as regiões do Brasil onde se encontra o bumba-meu-boi, festejado no ciclo do Natal, é folguedo junino, celebrado em toda a Amazônia (e no Maranhão) por ocasião do solstício de verão; 2) constituía, em suas origens, folguedo de escravos e, muitas vezes, degenerava em pancadarias, tumultos e agressões à ordem pública. Dele participavam capoeiras, tipos que, conforme Vicente Salles, acompanharam quase todos os brinquedos urbanos. Até bem pouco tempo eles estiveram ligados ao carnaval de rua, como balizas dos cordões, e ao bumbá paraense, interpretando às vezes os caboclos e empunhando suas armas tradicionais (paus, navalhas, facas). Esta ligação acabou desencadeando a repressão policial e, a fim de evitar encontros sangrentos dos grupos de boi que se insultavam mutuamente (...), acabaram sendo confinados em ‘currais’...” (Moura, 1997:52-54, 58, 62-63).

⁶⁰ “O pássaro constitui (...) uma estranha mistura de novela de rádio, burla de teatro de revista, a que não falta certa cor local. Há um drama, um dramalhão descabelado, com fidalgos vestidos à moda do século XVI ou XVII, mas, para suavizá-lo, inclui cenas jocosas (...) que nada têm a ver com o enredo. (...) Uma criança encarna o animal – trazendo-o vivo, numa gaiola (...). A grande atração do pássaro é o balé. Como as cenas cômicas, o balé era um entreto, mas não apresenta qualquer relação com o enredo (...). O tema central é a caçada, ou melhor, a morte e a ressurreição de uma ave ou caça do mato, pertencentes à amada do caçador. (...) uma vez ressuscitada a ave, a festa continua, mudando apenas de local” (Moura, 1997:36-38, 40).

para tocar e dançar um grupo de Carimbó, na ocasião de uma festa que promovera. Segundo os registros coletados, o evento possivelmente representa o primeiro contato entre o carimbozeiro e essa manifestação.

Em outra ocasião de festa – celebração de uma passagem de ano –, dessa vez não mais como proprietário de bar, mas como funcionário do matadouro de Icoaraci, Verequete chamou o mesmo grupo que se apresentou em seu antigo estabelecimento comercial. No entanto, o convite foi recusado. Diante dessa situação, houve a idéia da criação de um outro conjunto musical e coreográfico, sob a coordenação de Verequete. Fundou-se, então, o *Conjunto Musical Uirapuru*, no dia 02 de outubro de 1971⁶¹, ou, conforme depoimento de Verequete⁶², o *Conjunto de Carimbó Uirapuru do Verequete*.

Augusto Gomes Rodrigues, segundo transcrição realizada por Leal (1999:17), somente ficou conhecido como Verequete após sua chegada a Belém, e enquanto funcionário da Base Aérea da cidade. Diz o carimbozeiro:

“Eu gostava de uma moça; então ela me convidou para ir ao batuque que eu nunca tinha visto. Umas certas horas da madrugada o Pai de Santo cantou ‘Chama Verequete’. Eu era capataz da base aérea de Belém, na época da construção, cheguei na hora do almoço e contei a história do batuque... Quando acabei de contar, me chamaram de Verequete”.

O carimbozeiro Verequete não dança nem toca Carimbó: apenas compõe letras e as canta, acompanhado por seu grupo de artistas. Segundo nos informou⁶³, ninguém jamais o ensinou Carimbó.

⁶¹ Ver Anexo VII, item, 1.

⁶² Encontro entre Verequete e o pesquisador (ver Anexo VII, item 2).

⁶³ Ver Anexo VII, item 4.

Chama Verequete, música gravada em 1977 por Verequete, provém de um “ponto cantado” em terreiros de umbanda, que evoca a entidade espiritual *Averequete*⁶⁴.

No que se refere à questão religiosa, o artista insiste em deixar claro sua condição de católico. Verequete justifica suas idas aos terreiros em razão de seu interesse em fazer companhia a uma moça que cortejava (Leal, 1999:19).

Em função do fato que interligou o “ponto cantado” à figura de Augusto Gomes Rodrigues, o cantador passou a ser conhecido como Verequete, no cotidiano da família, no trabalho e no curso de sua carreira musical⁶⁵.

O artista em questão se considera um cantador “tradicional”, na medida em que preservaria intactos dois elementos musicais do Carimbó: o ritmo e a instrumentação (Leal, 1999:24). Os artistas não alinhados a essa idéia não estariam cantando Carimbó, tal como Pinduca, considerado por Verequete um cantador de *sirimbó* e não de Carimbó, pois este é “original”, enquanto aquele é uma mistura de ritmos e de instrumentos musicais eletrônicos⁶⁶.

Quanto aos instrumentos musicais utilizados no Carimbó, Verequete faz referências à expressão “pau e corda”:

“(...) Agora você preste atenção sobre como foi feito o instrumento deste Conjunto. Um instrumento de necessidade... preste atenção no que vou explicar pra você. Como foi feito o clarinete? Meu amigo, foi de pau da mata virgem... e a flauta, que acompanha também este ritmo do nosso folclore? ... e a viola? ... também é de pau. O pandeiro também é da mata. O reco-reco também é de pau – itaboca. A onça também é feita de pau. Agora [ainda têm] os dois pauzinhos que servem para bater em cima dos tambores. Agora sim que é o começo do folclore paraense, que é os dois tambores, é o que mostra o ritmo” (Leal, 1999: 25).

⁶⁴ Entidade masculina relacionada a um rei marítimo, também denominada *Jejê*. No sincretismo entre cultos africanos e o catolicismo, a referida entidade estaria ligada a São Benedito, de quem Verequete é devoto.

⁶⁵ Como leitura complementar em torno de elementos biográficos sobre Verequete, indicamos Amaral (1995).

⁶⁶ Ver Anexo VII, item 2. O *sirimbó* é comentado com mais detalhes ao abordarmos a vertente “moderna” do Carimbó, neste mesmo capítulo.

Verequete deixa claro que a expressão “pau e corda” corresponde apenas à madeira (pau), que representa a matéria-prima do instrumental do Carimbó. A “corda”, porém, está presente, na medida em que considera a viola como integrante do instrumental carimbótico “tradicional”. A viola é feita de pau e cordas, e não apenas de pau, tal como explicita o carimbozeiro.

A inclusão de instrumentos de sopro no instrumental comentado por Verequete poderia ser analisado de duas formas: primeiramente, pelo fato de que a madeira serve de matéria-prima para a confecção da clarineta, por exemplo; numa outra perspectiva (não mencionada por Verequete), em razão de os sopros já estarem implícitos na expressão “pau e corda”, tida como uma denominação genérica e utilizada em várias regiões do Brasil.

Podemos entender o termo “pau e corda” a partir de duas idéias um tanto confusas: em primeiro lugar, prática e visualmente, na medida em que a utilização dessa expressão refletiria a instrumentação adotada (incluindo os sopros); em num outro plano, mais discursivo que o primeiro, a utilização do elemento “corda” para a expressão “pau e corda” apenas justificaria a inclusão do primeiro na composição instrumental “tradicional” do Carimbó, ou seja, de “pau”, tal como podemos perceber no fragmento acima, ou ainda se nos atrelarmos a Tó Teixeira, na medida em que considera o Carimbó “original” apenas como percussivo e vocal.

Com base no excerto, compomos uma primeira relação de instrumentos “tradicionais” utilizados no Carimbó, segundo Verequete, à qual chamamos de *1ª instrumentação*:

- tambores (carimbós)
- clarinete
- flauta (não informou se é de madeira ou de metal)
- viola
- pandeiro
- reco-reco
- baquetas para percutir o dorso de um dos tambores
- onça

No entanto, em um encontro com o pesquisador⁶⁷, Verequete nos informa duas outras formações instrumentais “tradicionais”, às quais denominamos *2ª instrumentação* e *3ª instrumentação*:

2ª instrumentação

- tambores (carimbós)
- sax soprano
- clarinete
- banjo
- maracas ou maracás
- ganzá
- triângulo

3ª instrumentação

- tambores (carimbós)
- viola
- pandeiro
- triângulo
- reque-reque (reco-reco)
- ganzá
- baquetas para percutir o dorso de um dos tambores
- flauta (não informou se é de madeira ou de metal)

Nos chamou atenção o fato de Verequete considerar o clarinete e o saxofone soprano na *2ª instrumentação*, ao mesmo tempo em que afirma que tais instrumentos teriam sido incluídos somente “nos dias de hoje”, o que nos remete à idéia de que representariam instrumentos “modernos” e não “tradicionais”⁶⁸.

⁶⁷ Ver Anexo VII, item 2.

⁶⁸ Ver Anexo VII, item 2.



Entendemos que, nas duas últimas instrumentações, há, no mínimo, incompatibilidades entre o instrumental citado e os significados atribuídos por Verequete à expressão “pau e corda”, levando em conta que o artista inclui o triângulo (2ª e 3ª instrumentações) e o saxofone (2ª instrumentação), ambos de metal. Isso sem falarmos da flauta (1ª e 3ª instrumentações), no caso de ser de metal (flauta transversal) e não de madeira.

A expressão “pau e corda” também poderia possuir outro significado, instituindo tão-somente uma oposição a um Carimbó “não tradicional”, “não puro”, “moderno” ou “eletrônico”. Isto é, deixaria de estar relacionada exclusivamente à questão das matérias-primas formadoras dos instrumentos, o que, conseqüentemente, anularia comentadas inadequações entre aquele termo e os instrumentos musicais considerados por Verequete.

“O termo ‘pau e corda’ também carrega consigo uma auto-afirmação do que seria o ‘verdadeiro carimbó’ em oposição a um falso (o eletrônico), seria o sinônimo de tradicional em oposição às inovações de músicos que inserem, em seus conjuntos, instrumentos eletrônicos, como guitarra, contra-baixo, etc” (Leal, 1999:26).

No que diz respeito ao ritmo do Carimbó, Verequete se limita a comentar que houve mudanças em sua estrutura “original”, destituindo a manifestação de seu teor de “pureza”. Apesar disso, não indica quais teriam sido essas modificações e nem que padrões deveriam ser mantidos e preservados pelos “tradicionais”. Em contrapartida, percebemos que, através das instrumentações informadas, existe uma tentativa mais concreta de o artista demonstrar seu pensamento, menos no que se refere a uma estrutura instrumental “tradicional” padronizada – há três instrumentações – e mais em se tratando da não utilização de instrumentos musicais eletrônicos na “orquestra” carimbótica que segue a linha da “tradição”.

A popularidade de Verequete se deu principalmente através do reconhecimento de suas composições do que por meio do contato direto entre artista e povo.

“(...) ...enquanto alguns músicos planejam levar o carimbó para os quatro cantos do mundo, quem incentiva a valorização do ritmo tradicional não encontra o mesmo espaço. A discriminação e a falta de apoio parecem sufocar qualquer manifestação mais genuína, ligada às verdadeiras origens do carimbó. Não fosse pelas placas em homenagem às canções compostas, Verequete teria muito pouco o que mostrar do reconhecimento do público pelo trabalho desenvolvido em mais de 20 anos de carreira. (...) Verequete conta que atualmente suas apresentações ficam restritas à época junina (...)”
(Carvalho, 1995).

Embora Verequete fizesse um Carimbó *a priori* desatrelado das perspectivas do mercado, ou seja, desprovido dos incrementos instrumentais eletrônicos e das mesclagens rítmicas identificadores da “modernidade”, obteve apoio⁶⁹ para lançar material discográfico. Diante disso, entendemos a existência de uma ligação entre os elementos que definem o que seria “tradicional” e “moderno”, caso contrário não haveria chances para que o “pau e corda” de Verequete viesse a gerar discos.



⁶⁹ Apenas da iniciativa privada (ver Anexo VII, item 4).



3.2.1 1 – Coleta de gravações de Verequete

As reproduções dos *long-plays* de Verequete foram realizadas em fitas K-7, decorrentes de visitas periódicas feitas ao acervo discográfico do Museu de Arte da Universidade Federal do Pará.

Reproduzimos, integralmente, o material do acervo do museu referente à música de Verequete, na década de 1970. No entanto, analisamos o material apenas a partir de três amostras, gravadas em momentos diferentes, no intuito de, ao longo desse período, percebermos o curso ou a manutenção de determinadas características estruturais e funcionais de sua música.

No acervo visitado encontram-se catalogados três LP's de Verequete, todos gravados nos anos setenta. Existe ainda uma quarta produção discográfica. Dado o fato, porém, de que não pudemos confirmar a data de sua gravação, não a consideramos para análise (apenas citamo-la). São elas:

- O Legítimo Carimbó: Verequete e seu conjunto Uirapuru/CID.4009/1974
- O Legítimo Carimbó. Volume 2. Verequete e o conjunto Uirapuru/CID.4013/1974
- O Legítimo Carimbó. Volume 3. Verequete e seu conjunto Uirapuru/CID.4016/1975
- Carimbó: Conjunto O Uirapuru do Verequete (só podia ser!)/SP.3015/sem data

Como ferramentas de coleta de dados, fazemos uso dos seguintes elementos musicais:

- síntese do padrão rítmico (sínteses dos padrões rítmicos)
- instrumentação
- desenho rítmico da melodia (vozes e instrumentos melódicos)
- andamento
- timbre⁷⁰

⁷⁰ O elemento *timbre* é analisado no quarto capítulo deste trabalho, quando da comparação entre os Carimbós de Pinduca e Verequete e o referencial marapaniense de "originalidade".

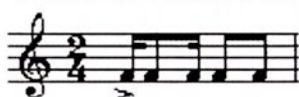


3.2.1.1.1 – as músicas

- Xô peru/CID.4009/1974
- Lundum paraense⁷¹/CID.4013/1974
- Mandeí fazer uma camisa/CID.4016/1975

3.2.1.1.2 – síntese do padrão rítmico

Xô peru



Lundum paraense



Mandeí fazer uma camisa



⁷¹ *Lundu paraense* é tão-somente o título de um Carimbó de Verequete, sem quaisquer alusões ao gênero lundu.

3.2.1.1.3 – instrumentação

Xô peru

2 carimbós, banjo, maracas e 1 saxofone

Lundum paraense

2 carimbós, banjo, maracas, 1 saxofone e 1 clarinete

Mandei fazer uma camisa

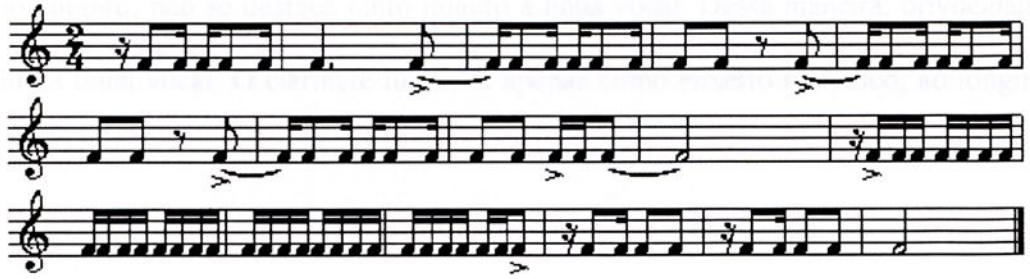
2 carimbós, banjo, maracas, 1 saxofone e 1 clarinete

3.2.1.1.4 – desenho rítmico da melodia

Xô peru



(voz e coro)



(saxofone)

Lundum paraense

(voz e coro)

O saxofone sugere uma linha rítmico-melódica que é identificada na ocasião da entrada do canto e, por isso, não necessita ser transcrita. O clarinete, ao dialogar com o saxofone, desempenha uma função de enxerto melódico.

Mandei fazer uma camisa

(voz e coro)

O saxofone executa uma introdução, juntamente com os instrumentos de percussão e, paralelamente à melodia vocal, realiza um enxerto melódico. A melodia paralela do

saxofone poderia ser transcrita, uma vez que nela percebemos, com clareza, uma idéia melódica, no entanto, não se destaca tanto quanto a linha vocal. Dessa maneira, privilegiamos a transcrição da linha vocal. O clarinete funciona apenas como enxerto melódico, ao longo de toda a obra.

3.2.1.1.5 – andamento

Xô peru

Andante (semínima entre 100 e 104bpm)

Lundum paraense

Allegretto (semínima entre 108 e 112bpm)

Mandei fazer uma camisa

Allegretto (semínima = 120bpm)

3.2.2 – “Moderna”

Outra vertente carimbótica, a princípio contraposta a Verequete, surge em Belém, na década de 1970, representada por figuras como Aurino Quirino Gonçalves, o Pinduca.

Nascido no município paraense de Igarapé-Miri, Pinduca é descendente de uma família de músicos. Seu pai, José Plácido Gonçalves, era instrumentista⁷² e todos os seus irmãos (nove homens e quatro mulheres), de uma maneira ou de outra, tornaram-se figuras ligadas à música (*O Liberal*, 21 de maio de 1978).

Avesso a entrevistas, especialmente em se tratando de pesquisas acadêmicas⁷³, Pinduca sentiu a necessidade de escrever um documento, denominado *Book do Pinduca*⁷⁴, no intuito de informar, brevemente e fazendo uso de uma óbvia parcialidade, sua trajetória junto ao Carimbó e outros estilos musicais. Em outros termos, proteger-se-ia de investidas dessa natureza, tal como o fizera em se tratando do presente trabalho.

Após sua transferência de Igarapé-Miri para Abaetetuba, integrou-se a um grupo musical denominado *Jazz Brasil*. De Abaetetuba mudou-se para Belém, aos dezessete anos, enfronhando-se no meio musical da cidade, de tal forma que seu nome cresceu gradativamente, a partir de impulsos como os programas de auditório na Rádio Marajoara, por exemplo.

Em consequência da divulgação do seu nome, teria recebido um convite para compor a *Orquestra Internacional*⁷⁵. Por alguma razão que desconhecemos, a referida “orquestra” desfez-se e Pinduca teria aproveitado alguns de seus músicos para trabalharem com ele (*O Liberal*, 21 de maio de 1978).

⁷² Instrumento musical não identificado.

⁷³ Em junho de 2000, na ocasião do nosso único contato com o artista, Pinduca revelou sua aversão a pesquisadores, em razão de possíveis críticas que teriam sido feitas a ele por Antonio Maciel (1983), responsável por uma pesquisa referencial em torno do Carimbó, sob o enfoque da lingüística.

⁷⁴ Anexo III.

⁷⁵ Não temos informações sobre a referida “orquestra”.

Em termos musicais, a característica marcante de Pinduca é o advento do *sirimbó*, entendido, em linhas gerais, como mistura de ritmos. Daí as críticas de Verequete em relação às músicas cantadas por Pinduca e sua banda, haja vista que este, em vez de manter as características musicais “originais” do Carimbó, implementa nele novos ritmos⁷⁶ e faz uso de instrumentos musicais eletrônicos, como a guitarra, o baixo elétrico e o teclado. Ademais, ao substituir os carimbós pela bateria, Pinduca estaria desatrelando a manifestação de um de seus símbolos mais representativos.

Na tentativa de esclarecer o que poderia ser o *sirimbó*, Pinduca oscila entre duas definições, ao fim e ao cabo bastante imprecisas. A primeira delas mantém a idéia de que o *sirimbó* representa uma mescla rítmica⁷⁷, sem maiores especificações, isto é, sem que saibamos quais os elementos que compõem essa mistura. A segunda definição, curiosamente não mencionada por Pinduca na ocasião do encontro com este pesquisador, diz que *sirimbó* é o resultado da junção entre o Carimbó e o *siriá*⁷⁸: “(...) Sirimbó, segundo o autor [Pinduca], é a mistura dos dois gêneros anteriores [refere-se ao Carimbó e ao Siriá] (...)” (Silva, 1976). Ademais, “(...) O Sirimbó é o ‘caçula’ dos três gêneros musicais⁷⁹ que eu ainda estou estudando seus passos ou movimentos coreográficos para lhe dar personalidade própria diferenciada dos outros”, acrescenta Pinduca (Silva, 1976).

⁷⁶ Os ritmos acoplados ao Carimbó são apenas mencionados, mas não explicados musicalmente, no que diz respeito às suas estruturas fundamentais.

⁷⁷ Ver Anexo VII, item 3.

⁷⁸ Em relação ao Carimbó, o *siriá* é, auditivamente, um estilo musical ritmicamente mais lento. Coreograficamente, sua dança é mais elegante e recatada, isto é, a sensualidade explícita naquele não é encontrada no *siriá*. Seu representante mais popular é o mestre Cupijó. “Mestre Cupijó, nome artístico de Joaquim Maria de Castro, nasceu em Cametá [Pará], em 1937. Saxofonista, professor de música, compositor e regente da centenária *Banda Euterpe Cametaense*, tornou-se conhecido como lançador do *siriá* (...)” (Oliveira, 1999).

⁷⁹ Carimbó, *siriá* e *sirimbó*.



Ainda que o carimbozeiro cite de onde surge o *sirimbo*, também não identifica os elementos dos quais se apropria, do Carimbó e do *siriá*, para a sua formação como estilo híbrido. Contrariamente à Verequete, Pinduca não fala sobre instrumentação carimbótica ao buscar uma definição para o *sirimbo*. Em outros termos, para o artista, a utilização de instrumentos eletrônicos por sua banda musical reflete não um aspecto do *sirimbo*, mas simplesmente o fato de o seu Carimbó estar em consonância com as expectativas de uma época em que o “pau e corda” não teria espaço para difundir-se. Segundo o cantador, “(...) os grupos de carimbó que se voltam para as raízes, só crescem para baixo” (Carvalho, 1995).

O momento histórico do Carimbó, segundo análise dos artigos jornalísticos que comentam a trajetória musical e artística de Pinduca e de outros carimbozeiros de Belém, inserem essa manifestação em uma malha mercadológica (local, regional, nacional e transnacional) que exige uma adequação tecnológica, passando pela adoção de recursos que implementam na música uma simbiose entre diversificação rítmico-melódica e gosto musical.

Na guitarra, amplamente utilizada em estilos musicais globais como o *rock*, traduz-se, muito provavelmente, a preocupação de Pinduca em estabelecer identidades com o aquilo que ocorre de mais atual, em termos musicais, e em níveis que transcendem a localidade.

Pinduca, ao contrário de Verequete, jamais se pôs na posição de defensor de um Carimbó “original”. O artista costuma chamar sua música carimbótica de “Carimbó-Pop”, que poderia ser pensado como sinônimo de *sirimbo*, ou mesmo uma ampliação deste, caso o consideremos tão-somente a mistura entre o Carimbó e o *siriá*.

O “Carimbó-Pop” teria surgido de um rearranjo do Carimbó “original”. Com base nisso, apropriamo-nos do conceito de “reprocessamento” de Edison Carneiro (apud Marinho, 1996:16-7), onde a captação de acontecimentos sócio-culturais contemporâneos determina um processo dinâmico de atualização do folclore.

Sob pressão da vida social, o povo readapta, atualiza e reinterpreta, constantemente, suas maneiras de pensar, sentir e agir diante dos fatos e dos elementos culturais do tempo (Carneiro, 1957:1-2). Ademais, acrescenta Carneiro (1957:1-2) que as expectativas e as esperanças sociais estão calcadas na “tradição” e na “inovação”, simultaneamente e da seguinte maneira: a forma (o auto, a quadra etc.) permanece e o conteúdo (no caso, a música) se modifica e se atualiza.

“(...) o folclore planta as suas raízes no passado imemorial da humanidade e se projeta como a voz do presente e do futuro.

Fiel ao passado, mas alerta às solicitações da hora, o folclore é a forja, o cadinho que preserva e sedimenta os mores distintivos de cada povo” (Carneiro, 1957:2).

Criticando a concepção de folclore como passado, Renato Almeida (apud Marinho, 1996:13-14) considera que um fato atual pode ser “tradicional”, pois pode apresentar-se “moderno” ainda que ligado a uma magia que lhe imprime um caráter “tradicional”.

Autores como Bráulio Nascimento e Diégues Júnior (apud Marinho, 1996:15) afirmam que a condição de existência para um fato folclórico contemporâneo, sob a ótica de sua dinâmica e sua conseqüente conciliação com o momento presente, se resume nos vínculos que mantém com seus aspectos “tradicionais”.

Noutra perspectiva, o Carimbó da “modernidade” não teria vínculos com uma “tradição” antepassada, ao menos no nível musical. A existência ou não de uma relação entre o Carimbó “moderno” e o padrão de “originalidade” se encontra melhor detalhado no próximo capítulo, quando da comparação dos elementos musicais coletados.

Em três dos seus LP's, lançados em 1973, 1975 e 1976, Pinduca identifica quais faixas representam Carimbó e quais representam *sirimbó*, dentre outros ritmos, como o *lári-lári*, o *sambão*, a *comanchera*, o *merecumbê*, a *ciranda*, o *siriá* e o *côco-batuque*. Entretanto, o artista não nos apresenta, sob o prisma musical, nenhum desses ritmos, o que é prescindível, no que tange aos objetivos da presente pesquisa.

É importante mencionarmos que, ao escutarmos músicas de Carimbó e músicas de *sirimbó*, de maneira comparativa, ainda que apenas no nível da percepção, não identificamos características em ambas que possam nos esclarecer quais seriam os seus elementos divergentes, especialmente em se tratando do ritmo. Nesse nível de análise, Carimbó e *sirimbó* se equivaleriam.

Muito provavelmente existem diferenciações entre *sirimbó* e Carimbó, caso contrário não haveria razão de o artista distinguir suas gravações entre esses gêneros. Optamos, porém, por não pesquisar esse curioso dado, que pode vir a tornar-se um interessante enfoque para outras pesquisas.

Também a título de curiosidade e incentivo para futuros trabalhos, encontramos, em Pinduca, influências musicais do Caribe, representadas em diversas faixas dos *long-plays* que lançou durante a década de 1970, através da denominação *comanchera*. Se a música do Caribe está identificada na discografia de Pinduca, e se está atrelada à formação de estilos regionais como o *brega*⁸⁰, lançamos a hipótese de que seria possível detectarmos pontos de identificação entre este e o Carimbó, realizando um estudo comparativo entre as suas matrizes rítmicas, por exemplo. Para validar esta suspeita, identificamos um artigo, denominado *A projeção do brega* (*O Liberal*, 08 de fevereiro de 1999), que cita a coexistência entre os

⁸⁰ "... o nosso brega é um ritmo da (...) Amazônia caribenha..." (*O Liberal*, 06 de março de 2000). O *brega*, nacionalmente conhecido como uma música que aborda primordialmente as dores da traição amorosa (*O Liberal*, 06 de março de 2000), assume, no Pará, um caráter diferenciado, na medida em que diversifica a temática do amor, incorporando outros sentimentos (traduzidos nas letras das composições e também em elementos musicais como o ritmo, a instrumentação e o andamento), explicitados no *Glossário bregueiro* (Aguiar, 1999).

gêneros em questão, presentes no título de uma composição musical intitulada *Brega Carimbó do Kim Marques*.

3.2.2 1 – Coleta de gravações de Pinduca

Assim como em relação às músicas de Verequete, as reproduções dos LP's de Pinduca foram feitas em fitas K-7, a partir do acervo discográfico do Museu de Arte da Universidade Federal do Pará.

Os *long-plays* de Pinduca referentes à década de 1970 foram reproduzidos na íntegra. No entanto, analisamos esse material a partir de três amostras, gravadas em datas diferenciadas, ou seja, obedecendo aos mesmos critérios adotados quando da seleção das músicas de Verequete. As amostras, citadas no item a seguir, estão contidas nos seguintes LP's:

- Carimbó e Sirimbó no embalo de Pinduca/Vol. 3/AMCLP.5295/1974
- Pinduca no embalo do Carimbó e Sirimbó/Vol. 5/COELP.41042/1976
- Pinduca no embalo do Carimbó e Sirimbó/Vol.7/COELP.41172/1978

3.2.2.1.1 – as músicas

- Bala e rifle/AMCLP.5295/1974
- Carimbó do Pará/COELP.41042/1976
- Depois da chuva/COELP.41172/1978



3.2.2.1.2 – síntese do padrão rítmico

Bala e rifle



Carimbó do Pará



Depois da chuva**3.2.2.1.3 – instrumentação**Bala e rifle

1 saxofone, bateria, percussão e guitarra

Carimbó do Pará

2 saxofones, bateria, percussão, órgão (sonorizando uma “espécie” de guitarra) e contrabaixo elétrico

Depois da chuva

saxofone, bateria, percussão, pistom e guitarra

Bastante típico em Pinduca é a utilização do teclado eletrônico, que por sua vez é capaz de reproduzir quaisquer dos instrumentos mencionados, inclusive as percussões e a bateria. Neste sentido, devemos compreender a instrumentação utilizada pelo carimbozeiro levando mais em conta o timbre pretendido do que o instrumento que o produz.

3.2.2.1.4 – desenho rítmico da melodia

Bala e rifle

Two staves of music in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melody starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. A first ending bracket labeled '1.' covers the final two measures. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a double bar line, followed by a half note, then eighth notes, and ends with a half note. A second ending bracket labeled '2.' covers the first two measures. The text '(voz)' is written below the second staff.

O saxofone e a guitarra fazem uma introdução junto com a bateria e a percussão. Ao entrar a linha vocal, o saxofonista deixa de tocar e a guitarra apóia a melodia principal a partir da execução de colcheias em contratempo.

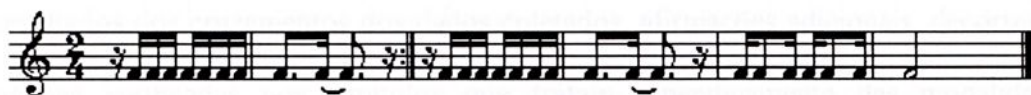
Carimbó do Pará

Three staves of music in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. A first ending bracket labeled '1.' covers the final two measures. A second ending bracket labeled '2.' covers the final two measures. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a half note. The text '(voz e coro)' is written below the third staff.

Destacamos o improviso do saxofone na parte central da música, entre duas seções cantadas.

Depois da chuva

(voz e coro)



(sax e pistom – intercalando com a linha vocal)

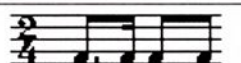
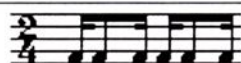
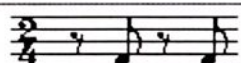
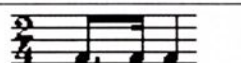
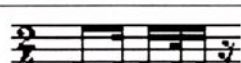
3.2.2.1.5 – andamentoBala e rifle*Allegretto* (semínima = 120bpm)Carimbó do Pará*Allegretto* (semínima entre 116 e 120bpm)Depois da chuva*Allegro* (semínima entre 120 e 126bpm)

4 – HÁ MAIS MISTÉRIOS ENTRE O TRADICIONAL E O MODERNO...

4.1 – Comparação dos dados

As tabelas demonstradas a seguir revelam informações extraídas exclusivamente da apreciação musical das amostras selecionadas. Já os comentários que as sucedem revelam, além dos resultados dos cruzamentos dos dados coletados, afirmações adicionais, decorrentes de constatações verificadas nos capítulos que tratam especificamente das modalidades musicais do Carimbó.

4.1.1 – Tabela I – síntese do padrão rítmico

Síntese rítmica Modalidade	MARAPANIM	VEREQUETE	PINDUCA
	SIM	NÃO	SIM
	SIM	SIM	NÃO
	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM "x"
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM "x"

Com o auxílio da primeira tabela (Tabela I), fazemos as seguintes considerações:

- As duas únicas matrizes rítmicas encontradas no Carimbó de Marapanim (20% da totalidade das matrizes verificadas), presentes em 100% das amostras musicais desta localidade, também são encontradas em Verequete (o segundo padrão rítmico, a contar de cima para baixo) e em Pinduca (o primeiro padrão rítmico, a contar de cima para baixo), sendo que misturadas a outras, sobretudo no último.
- Das 10 matrizes anotadas, 90% encontra-se nas amostras de Pinduca, dada a presença de uma significativa percussão em sua música, no sentido quantitativo do termo, e em comparação com os Carimbós de Verequete e de Marapanim, principalmente em relação ao último. A percussão, nesse caso, é representada pela bateria e por outros instrumentos dessa família. Acrescentamos uma informação específica de Pinduca: instrumentos melódicos, como a guitarra e o teclado, também sonorizam padrões rítmicos, indicados na tabela pelo símbolo “x”.
- No Carimbó de Verequete encontramos 40% da totalidade das matrizes coletadas. A elevação desta porcentagem, em relação aos 20% do Carimbó marapaniense, se dá provavelmente pela inclusão de 2 baquetas de madeira em seu instrumental, responsáveis por percutir o dorso de um dos carimbós.
- A quantidade de instrumentos de percussão na “orquestra” carimbótica é diretamente proporcional à quantidade de matrizes rítmicas encontradas. No Carimbó de Verequete, porém, encontramos, em cada uma das amostras musicais, apenas 1 matriz rítmica, ainda que o seu instrumental percussivo seja maior que o de Marapanim (carimbós e maracas), em razão exclusiva da inclusão das 2 baquetas de madeira.

4.1.2 – Tabela II – instrumentação

Instrumento Modalidade	MARAPANIM	VEREQUETE	PINDUCA
bateria	NÃO	NÃO	SIM
carimbó	SIM	SIM	NÃO
clarinete	SIM	SIM	NÃO
flauta	SIM	NÃO	NÃO
guitarra	NÃO	NÃO	SIM
maracas	SIM	SIM	POSSIVELMENTE
teclado	NÃO	NÃO	SIM
Percussão (outros)	NÃO	NÃO	SIM
saxofone	SIM	SIM	SIM
banjo	SIM	SIM	NÃO
Baixo elétrico	NÃO	NÃO	SIM
pistom	NÃO	NÃO	SIM

A partir das comparações lançadas na segunda tabela (Tabela II), e também com base em outras informações anteriormente veiculadas, afirmamos:

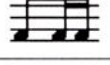
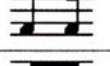
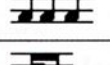
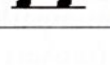
- A “orquestra” de Pinduca substitui os carimbós pela bateria, ao passo que Verequete e o Carimbó de Marapanim os mantêm.
- O clarinete e o saxofone estão incluídos no instrumental de Marapanim e de Verequete, embora tenhamos constatado, quando da audição das amostras musicais daquela localidade, a dificuldade em identificar qual destes instrumentos contracenava com a flauta, na ocasião das introduções das peças. O clarinete não foi encontrado nas músicas de Pinduca⁸¹.

⁸¹ Levando em consideração o fato de a qualidade das gravações de Pinduca ser tecnicamente superior às de Verequete e Marapanim, facilmente identificamos a presença do saxofone em seu instrumental, mesmo sendo um instrumento timbristicamente semelhante ao clarinete. Noutra perspectiva, no caso de Pinduca, a questão que envolve a execução “fora de foco” dos instrumentos de sopro não causa influência na identificação dos seus timbres, dada a utilização de tecnologia eletrônica nessa “orquestra”, na medida em que filtra aquilo que poderia ser considerado como imperfeição.



- A flauta, instrumento que desenha a linha instrumental principal do Carimbó marapaniense, não é encontrada nas duas outras modalidades.
- A guitarra, o teclado, o baixo elétrico, o pistom e outros instrumentos de percussão são específicos da “orquestra” de Pinduca.
- Considerando o saxofone componente do Carimbó marapaniense, tal como o clarinete, afirmamos que é o único instrumento melódico presente nas três “orquestras”.
- O banjo encontra-se ausente apenas em Pinduca.
- Outros instrumentos musicais, embora citados por pesquisadores e tocadores, estão registrados apenas nos escritos daqueles e no discurso destes, ou seja, não são detectados quando da apreciação musical das amostras. São eles: chocalho, caracaxá (reco-reco), banjo ou viola (neste caso, ambos significando violão), milheiro (xeque, xeque-xeque ou ganzá), onça, pandeiro, cavaquinho e violino. Destes instrumentos, os de percussão poderiam estar presentes na “orquestra” de Pinduca, já que nela existem outros instrumentos dessa família, que não a bateria e as maracas.

4.1.3 – Tabela III – células rítmicas das linhas vocal e/ou instrumental

Célula rítmica Modalidade	MARAPANIM	VEREQUETE	PINDUCA
	SIM (3)	SIM (3)	SIM (3)
	SIM	SIM	SIM
	SIM	SIM	SIM
	SIM	NÃO	SIM
	SIM	SIM	SIM
	NÃO	SIM	NÃO
	NÃO	NÃO	SIM
	SIM (3)	SIM (3)	SIM (3)

A terceira tabela (Tabela III), atrelada a outras informações, nos revela alguns dados, abaixo discriminados:

- As primeiras três células e a última (sempre a contar de cima para baixo) são encontradas, abundantemente (sobretudo aquelas que ocupam a mesma linha onde estão, entre parênteses e em negrito, o numeral três), em todas as músicas pesquisadas, seja de Marapanim, de Verequete ou de Pinduca. Fazemos uma ressalva apenas em relação à segunda célula, uma vez que consta em apenas uma das três amostras de Pinduca.
- A quinta célula rítmica também é verificada em todas as amostras, independente da modalidade carimbótica, sendo que não de maneira tão incidente quanto no caso do item anterior.
- A quarta célula está ausente apenas em Verequete. Em Pinduca e em Marapanim, aparece com menor incidência (sobretudo em Pinduca), quando comparada às três primeiras. Em compensação, a sexta célula somente está presente em Verequete, e com baixa incidência. Em relação à última célula, confirmamos sua raridade, visto que, além de surgir em apenas uma das amostras musicais de Verequete, não aparece nem em Pinduca e nem em Marapanim.
- A sétima célula rítmica, tão rara quanto a sexta célula, surge apenas em Pinduca, e apenas em uma de suas amostras.
- Sem levarmos em conta o grau de incidência de cada célula musical em cada uma das modalidades, consideramos que, de um modo geral, encontram-se presentes nos três Carimbós, com exceção da quarta, sexta e sétima células.
- A partir da constatação de que existe uma expressiva variabilidade das linhas rítmicas das melodias (tal como podemos observar nas transcrições contidas nos capítulos 2 e 3), não podemos afirmar quais das células de ritmo seriam representativas da linha rítmica do Carimbó, excetuando-se a primeira e a última, presentes em 100% das amostras, independente da modalidade.

4.1.4 – Tabela IV – andamento

Andamento Modalidade	MARAPANIM	VEREQUETE	PINDUCA
<i>Andante</i> (mais lento)	SIM	SIM	NÃO
<i>Allegretto</i> (médio)	SIM	SIM	SIM
<i>Allegro</i> (mais veloz)	NÃO	NÃO	SIM

Com base na quarta tabela (Tabela IV) e por meio de outras verificações, constatamos que:

- O Carimbó de Pinduca é o único que atinge andamentos mais velozes, assim como é o único que não é tocado mais lentamente.

4.2 – O timbre do Carimbó na relação “tradição-modernidade”

O discurso de Verequete em torno da defesa de um Carimbó “tradicional” deveria revelar, em sua prática musical, uma semelhança timbrística com o Carimbó de Marapanim, já que representa o referencial de “originalidade”, assim como as afirmações de Pinduca deveriam deixar claras, através de sua música, as divergências propostas para o seu “Carimbó-Pop”.

No que se refere a este trabalho, o *timbre* representa o dado sonoro que engloba todos os elementos que estão servindo de ferramentas para a análise das músicas.

Uma vez cruzadas as informações musicais das três modalidades carimbóticas, passamos à última seção deste trabalho, que consiste na relação entre os discursos das personalidades que evidenciamos e as práticas dessa manifestação. É importante mencionarmos que os discursos sobre os quais nos referimos mencionam duas características musicais do Carimbó: ritmo e instrumentação. Nenhum deles, porém, no que se refere ao ritmo, expõe informações que justifiquem, de alguma maneira, suas tendências à “tradição” ou da “modernidade”. No caso da instrumentação, ao contrário, representantes das três modalidades carimbóticas estudadas justificam seu Carimbó “tradicional” ou “moderno”, com base na utilização de determinados instrumentos musicais na “orquestra”, tal como verificamos anteriormente.

4.2.1 – Em Verequete

Quanto à instrumentação em Verequete, confirmamos a existência de duas categorias, assim como em Marapanim: 1) aquela proveniente dos depoimentos dos artistas e 2) aquela colhida a partir das escutas realizadas no material discográfico.

Verequete cita três diferentes instrumentações para o Carimbó, nas quais os únicos instrumentos coincidentes são os tambores (carimbós) e o banjo (no caso de ser sinônimo de viola). É verdadeiro que os referidos instrumentos coincidem com o instrumental “original” informado por mestre Ninito (carimbós, onça, maracas, viola e milheiro), todavia, em cada uma daquelas instrumentações, existem elementos completamente estranhos à “orquestra” marapaniense, como a flauta, o saxofone, o clarinete, o triângulo, o pandeiro, as baquetas para percutir o dorso de um dos carimbós e o reco-reco. Do mesmo modo, instrumentos como o milheiro ou xeque, no Carimbó de Marapanim, não é encontrado em nenhuma das formações instrumentais comentadas por Verequete.

No caso de compararmos o instrumental de Verequete com o de Marapanim, com base nas amostras musicais analisadas, os componentes seriam os mesmos (carimbós, banjo, maracas, saxofone e clarinete), se não fosse a flauta, que se encontra presente apenas no Carimbó daquela localidade.

Em relação ao instrumental, os depoimentos do artista em questão estão em desacordo com as amostras musicais selecionadas, ainda que todos os instrumentos detectados nas escutas das gravações constem nas instrumentações comentadas, não em uma única listagem, porém, e sim espalhadas nos três modelos expostos.

Entre Marapanim e Verequete, fazendo a relação entre os seus instrumentais, os ditos e os constatados musicalmente, entendemos que não se justifica o fato de o carimbozeiro se dizer “tradicional”, já que os moldes presentes naquele primeiro não são os mesmos

encontrados no segundo, ainda que, no caso do instrumental constatado musicalmente, o único elemento diferencial seja a flauta.

Dentro da linha carimbótica “tradicional”, acrescentamos a formação instrumental do grupo folclórico de Adelfermo Mattos⁸² (carimbós, maracas, milheiro, triângulo, banjo e reco-reco), que por sua vez não corresponde às instrumentações de Marapanim, seja aquela coletada nas amostras musicais ou aquela informada por mestre Ninito. Em relação à primeira instrumentação, a diferenciação reside na utilização da onça apenas (cuíca) na “orquestra” marapaniense; em relação à segunda, a divergência se dá pela ausência de instrumentos melódicos de sopro na “orquestra” de Mattos.

4.2.2 – Em Pinduca

Em contraposição a Verequete, Pinduca não formula quaisquer listagens instrumentais, embora exponha sua preferência pelo uso da guitarra, do teclado e do baixo elétrico, por exemplo. Essa preferência, que poderia ser entendida como uma espécie de discurso, está em consonância não apenas com o instrumental coletado das amostras (saxofone, bateria, outros instrumentos de percussão, guitarra, teclado, pistom e baixo elétrico), como também com uma idéia publicamente assumida de “modernidade” aplicada ao Carimbó.

Fazendo uma relação entre o instrumental comentado e praticado por Pinduca e o referencial marapaniense presente no discurso de mestre Ninito, a única provável coincidência é a presença das maracas em ambos. Na perspectiva do instrumental marapaniense coletado

⁸² Ver Anexo VII, item 8.



através das amostras, as prováveis coincidências com Pinduca se dão com as maracas e com o saxofone.

No que tange ao instrumental, consideramos que Pinduca está muito mais distante do padrão “original” que Verequete, em razão da própria natureza dos instrumentos adotados pelo cantador, isto é, elétricos e eletrônicos, em vez de acústicos.

E qual seria o padrão instrumental “original” para o Carimbó de Marapanim? O que foi coletado? O que mestre Ninito registrou em sua fala? Ou seria o referencial de Tó Teixeira, no qual só se admite percussão e voz?

4.2.3 – Ritmos e andamentos

Nos ritmos e nos andamentos carimbóticos encontram-se elementos musicais sobre os quais nenhum dos cantadores e personalidades pesquisados comentam, seja para afirmar a “tradição”, a “modernidade”, ou mesmo para explicar quaisquer características estruturais dessa música. Esse fato se explica pelo aprendizado informal experienciado por esses indivíduos, isto é, o conhecimento dessa manifestação se teria dado através da transmissão oral, que por sua vez dispensa meios formais. Verequete faz críticas a Pinduca porque seu Carimbó operaria modificações no ritmo “original”. Mas que ritmo? Noutra perspectiva, Pinduca tão-somente nos informa que implementa “novos” ritmos em seu Carimbó, todavia, não os esclarece musicalmente, nem mesmo para comprovar que o *sirimbo* reflete um Carimbó “reprocessado” sobre os alicerces da “modernidade”.

Selecionadas as sínteses dos padrões rítmicos dos Carimbós, notamos que as de Marapanim também são encontradas na música carimbótica de Belém, da seguinte maneira:

dos dois padrões marapanienses, um deles é evidenciado em Verequete, enquanto outro é encontrado em Pinduca. Esse dado indica um ponto de contato entre os Carimbós da cidade grande e o referencial de “originalidade”. Ora, se existem características marapanienses em Pinduca, por exemplo, entendemos que, em uma concepção mais abrangente, a “tradição” está sendo cultivada pela “modernidade”.

Outra tipologia de identificação entre a “tradição” e a “modernidade” pode ser verificada a partir das células de ritmo coletadas das linhas rítmicas das melodias do Carimbó. Neste sentido, afirmamos que, das oito células selecionadas, cinco delas encontram-se presentes nas três modalidades de Carimbó.

Em se tratando dos andamentos dos Carimbós, verificamos que os movimentos médios (*Allegretto*) são os únicos encontrados nas três modalidades, o que também estabelece uma relação entre o “tradicional” e o “moderno”.

4.2.4 – Matriz conceitual para o Carimbó de Belém

Com base nas informações e depoimentos coletados, as opiniões em torno da “tradição” ou da “modernidade” no Carimbó se dão de maneira polarizada, isto é, ou são preservadas suas características “originais”, ou são “reprocessadas”. Esses posicionamentos encontram-se diretamente ligados à idéia de perenização dessa manifestação, alicerçada na construção da identidade popular do povo paraense e defendida por todos os cantadores e intelectuais abordados neste trabalho. É claro, porém, que os meios para se chegar a esse ideal diferem, dependendo da corrente carimbótica.



A partir da pesquisa musical, constatamos tanto conexões quanto dissociações timbrísticas entre os Carimbós de Belém e o referencial marapaniense, seja através da análise instrumental, das sínteses dos padrões de ritmo, dos andamentos ou das células rítmicas. Conseqüentemente, seus resultados contrapõem-se àquela forma polarizada de pensamento, já que aspectos “tradicionais” e “modernos” se misturam nas músicas de Verequete e Pinduca, por exemplo.

Outra questão relevante, e de certa maneira indefinida, está ligada à determinação do referencial carimbótico de “originalidade”. Para efeito de comparação e análise dos dados coletados, privilegiamos os elementos musicais extraídos das amostras de Marapanim, mas, não podemos negligenciar o fato de que, no caso específico do instrumental, existem duas grades distintas para a “orquestra” dessa localidade, uma delas extraída do discurso de mestre Ninito, e a outra, tiradas das amostras propriamente ditas. O fato de existir a incompatibilidade entre o instrumental constatado musicalmente na pesquisa e a grade “orquestral” definida por mestre Ninito, indica, na melhor das hipóteses, uma imprecisão quanto à determinação do instrumental “original” e, por conseguinte, quanto à determinação do referencial carimbótico de “originalidade”. Acrescentamos também um intrigante detalhe, que diz respeito ao fato de que, embora mestre Ninito integrasse o grupo folclórico que gravou as amostras musicais referentes ao Carimbó de Marapanim, o carimbozeiro cita uma outra formação instrumental, inclusive sem a presença dos instrumentos musicais que toca (clarinete e saxofone). Poderíamos ainda relembrar o instrumental proposto por Tó Teixeira, cuja grade somente poderia comportar voz e percussão.

No Carimbó de Belém, representado por Verequete e Pinduca, coexistem a “tradição” e a “modernidade”, em todos os aspectos musicais considerados nesta pesquisa.

Ao construirmos uma comparação entre modalidades de Carimbós, sobretudo se considerarmos, em suas personagens, a falta de conhecimento técnico em música,



evidenciamos, provavelmente, em primeiro plano, suas características visuais, tais como as instrumentações, os movimentos coreográficos e as indumentárias. Talvez, por conta disto, no âmbito estritamente musical, tenha surgido uma verdadeira miscelânea de grades “orquestrais”, cada uma delas buscando representar a “tradição” ou a “modernidade” carimbóticas. Já em relação aos andamentos e aos ritmos, as informações geradas provêm unicamente da análise musical realizada nesta pesquisa. Somando essa informação à questão do desconhecimento técnico de música por parte dos carimbozeiros em especial, temos, como resultado, a impossibilidade de essas pessoas reconhecerem e compararem elementos pertencentes à estrutura musical do Carimbó. Ademais, acrescentamos a essa problemática o fato de que, dos elementos musicais considerados, o ritmo é aquele através do qual são evidenciadas as maiores aproximações entre as modalidades carimbóticas, quebrando, por conseguinte, a idéia de que o Carimbó representativo da “modernidade” não carrega consigo traços de um modelo “tradicional”.

Entre a “tradição” e a “modernidade” carimbóticas escondem-se mistérios que vão além dos seus aspectos visuais, incluída nesse rol a imprecisa questão instrumental. Constatamos a importância de estabelecermos comparações entre modalidades de Carimbó também a partir do cruzamento de informações de natureza rítmica em especial, pois nelas visualizamos convergências e divergências sequer especuladas nos depoimentos coletados.

Há mais mistérios entre o “tradicional” e o “moderno” do que aquilo que é visto e/ou dito. A estrutura interna da música carimbótica, justamente por ser intocada de certa maneira, funciona como contraponto a discursos dogmáticos, bastante evidenciados nos ambientes da música folclórica e responsáveis pelas polarizações às quais fizemos referência.

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da década de 1970, o Carimbó vem passando por diversas experiências, objetivando projetar-se e afirmar-se, cada vez mais, como o mais importante representante da cultura popular do Estado do Pará.

Naquele período, estendido até meados da década de 1980, sua divulgação se deu notadamente através da música de Verequete e de Pinduca, somadas às pesquisas e atuações de folcloristas como Adelermo Mattos e Maria Brígido, também à sua inclusão no rol das manifestações culturais de Belém, ao ideário da Ditadura Militar e à divulgação do folclore através do ensino de música nas escolas da rede estadual.

Todos esses fatores reunidos garantiram que o Carimbó experimentasse uma ampla popularidade em Belém do Pará, a ponto de, atualmente, servir à próspera indústria do turismo como um dos seus principais atrativos.

Pinduca e Verequete, por suas produções discográficas, representaram os expoentes máximos da música carimbótica da década de setenta. Enfronhados no cotidiano artístico de Belém, ambos os carimbozeiros atrelaram-se a um desejo comum de que o Carimbó se popularizasse, se mantivesse na memória popular e se eternizasse como elemento identificador da cultura do Pará. Por conseguinte, construíram suas reputações, pautadas, no entanto, em pensamentos antagônicos: enquanto Verequete defendia um Carimbó mantenedor dos seus traços “originais”, Pinduca defendia transformações em sua estrutura musical.

Segundo Verequete, o “verdadeiro” Carimbó deve seguir o modelo da “tradição”, através do qual estariam preservadas todas as suas estruturas, dentre elas a grade instrumental, o ritmo, dentre outros. Em outras palavras, as características timbrísticas da música carimbótica “original” deveriam ser mantidas e eternizadas. Pinduca, por sua vez, entende que

o Carimbó somente seria perenizado se não deixar de estabelecer vínculos com a atualidade, a partir de alterações em sua estrutura musical. Em outros termos e ao contrário de Verequete, o timbre marapaniense necessariamente deveria ser alterado.

Constatamos, em Verequete, uma desarticulação entre discurso e prática, na medida em que sua música não constitui reflexo idêntico do referencial timbrístico de Marapanim. Existem convergências entre essas duas modalidades de Carimbó, traduzidas, na música do artista, através da manutenção de elementos da grade instrumental, de andamentos, de células de ritmo e de um dos padrões rítmicos. Há também divergências, como a ausência, na “orquestra” de Verequete, da flauta, de um dos padrões rítmicos “originais” e de uma das células de ritmo.

O “Carimbó-Pop”, ao contrário da música de Verequete, sonoriza, em uma primeira instância, o assumido discurso de Pinduca em defesa de um Carimbó “moderno” e diferenciado, repleto de eletrônica sirimbótica. Ainda assim, não podemos dizer que não existe “tradição” na “modernidade” de Aurino Quirino, dada a manutenção de uma das sínteses rítmicas marapanienses, de instrumentos como o saxofone e provavelmente as maracas, e também de várias células de ritmo e de um dos andamentos (*Allegretto*). Ora, se características estruturais da música do Carimbó de Marapanim persistem em Pinduca, a idéia da diferenciação necessitaria ser ponderada, caso contrário nem estaríamos nos remetendo ao Carimbó.

Considerando o Carimbó marapaniense como nosso referencial de “originalidade” e percebida a coexistência de convergências e divergências musicais entre os Carimbós de Belém e o daquela modalidade musical, entendemos que, sob o enfoque abordado, Pinduca e Verequete, independente dos seus discursos, não representam, respectivamente e separadamente, a “modernidade” e a “tradição”.

A verificação de elementos distintos entre os Carimbós sugere a idéia da existência de duas correntes musicais. Mas, simultaneamente, a constatação de características comuns entre as modalidades carimbóticas sugere a inexistência dessas mesmas correntes.

A matriz conceitual do Carimbó de Belém, seja o de Verequete ou o de Pinduca, consiste, portanto, na idéia de que “tradição” e “modernidade” diluem-se em termos de complementaridade, contradizendo todas as opiniões coletadas “em campo”. Ademais, compreendemos essa integração desatrelada da necessidade de definirmos, com exatidão, quais seriam os elementos carimbóticos “tradicionais” e “modernos”, inclusive porque o próprio referencial musical de “originalidade” pode ser questionado.

E a polêmica persiste. Em termos gerais, ela se mantém graças à polarização das opiniões sobre o que seria a “tradição” e a “modernidade” no Carimbó, muitas vezes justificadas por meio de impressões ou de um legado dogmático; no caso específico dos músicos, em razão também do desconhecimento em torno de sua estrutura musical interna, especialmente o ritmo.

É verdadeiro que a crítica em torno do Carimbó de Belém como anti-preservacionista da “tradição” reside especialmente na questão da composição instrumental das “orquestras”. A despeito das tantas grades instrumentais idealizadas para o Carimbó, porém, verificamos, em suas estruturas rítmicas, a possibilidade de melhor compreendermos a inviabilidade dos embates em torno do “desrespeito” às tradições populares. Afinal, nenhum dos Carimbós belenenses estudados mantêm, também sob esse aspecto musical, o exato “padrão” de Marapanim.

A nosso ver, a continuidade do Carimbó como movimento musical que identifica o Pará depende de uma articulação entre a “tradição” e a “modernidade”, traduzida na idéia do seu “reprocessamento”. Enquanto a primeira lhe confere, em qualquer tempo, a autoridade de pertencer ao povo, a última o re-adapta às condições da atualidade.

A tentativa de formalizarmos um pensamento acerca dos motivos que geraram esse histórico confronto constitui, sem dúvida alguma, um dos motivos pelos quais pesquisamos o Carimbó sob o enfoque proposto. Da mesma maneira, a possibilidade de indicarmos caminhos para a solução da problemática posta também justifica nossa escolha. No entanto, descortinar “mistérios” dessa natureza poderia, quem sabe, desfazer talvez o mais instigante e mágico aspecto do Carimbó, responsável, ao menos em uma determinada medida, por sua manutenção na memória popular da atualidade e no cotidiano cultural da região e da localidade.



BIBLIOGRAFIA

A onda brega. In: O Liberal. Belém, 25 de agosto de 1997.

A projeção do brega. In: O Liberal. Belém, 08 de fevereiro de 1999.

AGUIAR, Carlos Alberto de. *Brega: um ritmo pai-d'égua d'mais*. Belém, 1999.

ALMEIDA, Renato. *Folclore e educação*. Sep. da Revista de Etnografia, nº 17. Porto, s.d.

AMARAL, Assunção José Pureza do. *Chama Verequete: etnografia da trajetória e das vicissitudes de um compositor negro paraense*. Belém, 1995. (Trabalho de Conclusão de Curso – Departamento de Antropologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará).

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *A cultura popular paraense no currículo de uma Licenciatura*. Rio de Janeiro, 1999. (Monografia de Pós-Graduação latu-sensu em Educação Musical – Conservatório Brasileiro de Música).

_____. “O Carimbó de Belém: música e dança popular paraense, da cheia à vazante da maré”. In: II Jornada de Pesquisa – Pós-graduação – IA-UNESP. São Paulo, 11 de novembro de 2000. pp. 12-13.

Amazônia musical. In: O Liberal. Belém, 16 de fevereiro de 2000.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Martins, 1962 (Obras completas de Mário de Andrade).

BARRETO, Luiz Antônio. *Um novo entendimento do folclore*. Conferência pronunciada no dia 22 de agosto de 1988, no auditório da Academia de Letras da Bahia, abrindo o Curso Anual de Folclore.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é Folclore?* 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos; 60).

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. Portaria nº 502. Ofício Circular, de 25 de maio de 1965.

Brega. In: O Liberal. Belém, 19 de dezembro de 1999.

Brega. In: O Liberal. Belém, 06 de março de 2000.

Carimbó. In: A Província do Pará. 2º Caderno. Belém, 19 de maio de 1977. (*)

Carimbó de Marapanim fez sucesso na Praça da República. In: A Província do Pará. 1º Caderno:2. Belém, 22 de agosto de 1976. (*)



Carimbó faz sucesso no México. In: A Província do Pará. 2º caderno:3. Belém, 08 de janeiro de 1977.

Carimbó fez alegria da Festa do Pará. In: Correio Braziliense. Variedades: 18. Brasília, 05 de junho de 1980.

Carimbó, o ritmo dos terreiros para os salões elegantes. In: A Província do Pará. 3º Caderno:11. Belém, 04 de abril de 1976. (*)

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.

CARVALHO, Márcia. *Carimbó cibernético renega raízes*. In: O Liberal. Variedades: 3. Belém, 17 de setembro de 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. I volume. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972. 445p. (Terceira Edição revista e aumentada). p. 227.

CASTRO, Esiel Silva de. *O Carimbó e seus principais representantes*. Belém, Universidade do Estado do Pará, 1999.

CASTRO, Joaquim Amóras. *Noções da história de Marapanim*. Belém, Gráfica e Editora Sagrada Família, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.

CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru (SP), EDUSC, 1998. (Coleção Essência).

DAMOUS, Jamil. *Carimbó provoca uma explosão musical em Belém*. In: A Província do Pará. 2º Caderno: 6. Belém, 17 de dezembro de 1973. (*)

Dança: Grupo Folclórico do Pará. In: O Estado do Pará. 2º caderno: 7. Belém, 18 de outubro de 1978.

Dom do Carimbó faz temporada em Brasília. In: Correio Braziliense. – 15. Brasília, 11 de dezembro de 1975. (*)

Encontro de Folclore. In: O Estado do Pará. 2º Caderno: 12. Belém, 18 de agosto de 1978. (*)

FALCÃO, Jandete Maria Souza. *A urbanização da música regional: o Carimbó de Marapanim e o Carimbó da cidade de Belém*. Belém, 2001. (Monografia de Graduação – Universidade Federal do Pará).

FALCÃO, Joaquim Arruda. “Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional”. In: Estado e Cultura no Brasil. Sergio Miceli (Org.). São Paulo, DIFEL, 1984.

FERNANDES, Sérgio Otávio Contente. *Verequete e o Carimbó*. Belém, 1999. (Monografia de Graduação – Universidade do Estado do Pará).

FONSECA, Ribamar. *Quando toca o carimbó, ninguém fica parado*. In: Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 1º de setembro de 1975. (*)

Folclore. In: A Província do Pará. 2º Caderno: 12. Belém, 18 de agosto de 1978. (*)

Folclore não tem apoio. In: O Liberal. 1º Caderno: 12. Belém, 23 de agosto de 1979.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. Cláudio Novaes Pinto Coelho (Trad.). São Paulo, Brasiliense, 1983.

BAHIA, Linomar. *Primeiro plano da cidade*. In: A Província do Pará. 2º caderno: 3. Belém, 06 de janeiro de 1972. (*)

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre, Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977. (Coleção Luís Cosme, v. 9).

LAMAS, Dulce Martins. “Música folclórica”. In: Boletim da Comissão Catarinense de Folclore. No. 29, Ano XV, s.l., 1975. p. 60. (pp. 55-67).

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *As composições do Uirapuru: experiências do cotidiano expressas em letras do Conjunto de Carimbó de Verequete*. Belém, 1999. (Monografia de Especialização em Teoria Antropológica. Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará). p.05.

LOBATO JÚNIOR, Boanerges Nunes. *Guitarrada – um gênero do Pará*. Belém, 2001. (Monografia de Graduação – Universidade Federal do Pará).

LOPES, Maria Vilhena. *Folcloricando*. Belém, Supra, 1999.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Algumas notas sobre Carimbó*. In: Folha do Norte. 3º Caderno. Belém, 22 de julho de 1973.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky, “et alii”. *Inventário cultural e turístico da micro-região do Salgado*. Belém, Instituto de Desenvolvimento Econômico-Social do Estado do Pará, 1979.

MACHADO, Mario Brockmann. “Notas sobre política cultural no Brasil”. In: Estado e Cultura no Brasil. Sergio Miceli (Org.). São Paulo, DIFEL, 1984.

MACHADO, Serzedello. *Carimbó, dança do meu povo*. In: A Província do Pará. 4º Caderno. Belém, 18 de novembro de 1973.

MACIEL, Antonio Francisco de A. *Carimbó – Um canto caboclo*. Campinas, 1983. (Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica).

MARIALVA, Maria Frassinette Corrêa. *Pinduca e a comercialização do Carimbó*. Belém, 1995. (Monografia de Graduação – Universidade do Estado do Pará).

MARINHO, Maria Lucy Abelin Saldanha. *Flor do Mar, oi lá, Flor do Mar, oi lá: um estudo da relação folclore-educação*. Rio de Janeiro, 1996. (Dissertação de Mestrado – Conservatório Brasileiro de Música).

Marujada e Carimbó. In: O Liberal. 1º Caderno: 12. Belém, 18 de agosto de 1978. (*)

MIRANDA, Vicente Chermont de. *Glossário paraense (coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó)*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1968. p. 20 (Coleção Amazônica – Série Ferreira Pena). 98p.

MODESTO, Márcia. “A influência negra na dança e no canto paraense”. In: Revista Cultura. Publicação trimestral da Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”. Ano I, No. 3, março/abril/maio. 1988. p. 18.

MORAES, Raymundo. *O meu dicionário de cousas da Amazonia*. I volume. Rio de Janeiro, Alba Oficinas Graphics, 1931. p. 116 (203p).

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará*. Belém, Secult/PA, 1997.

Música paraense. In: O Liberal. Belém, 28 de junho de 1999.

Música paraense ganha associação. In: O Diário do Pará. Caderno: D. Belém, 07 de outubro de 1999.

Música popular. In: Jornal do Brasil. Caderno B – 12. Rio de Janeiro, 04 de abril de 1976. (*)

NOGUEIRA, Dionorte Drummond. *Entrevista: Maria Brígido*. In: O Liberal. 2º Caderno: 27. Belém, 25 de fevereiro de 1973.

_____. *Entrevista: Maria Brígido*. In: A Província do Pará. 2º Caderno: 7. Belém, 06 de abril de 1987.

O carimbó e sua origem será lançado em Belém. In: O Liberal. Belém, 09 de setembro de 1973.

OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e Cantares*. Belém, SECULT, 1999.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. “Os intelectuais, a nação e o povo”. In: Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate. Instituto Nacional do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisas. Rio de Janeiro, IBAC, 1992. pp. 69-74.

OLIVEN, Ruben George. “A relação Estado e cultura no Brasil: cortes ou continuidade?” In: Estado e Cultura no Brasil. Sergio Miceli (Org.). São Paulo, DIFEL, 1984.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.



Paraenses ganharam o Festival de Folclore. In: A Província do Pará. Belém, 1º de setembro de 1974. (*)

PINDUCA: “sou mesmo o rei do carimbó”. In: O Liberal. 2º Caderno: 5. Belém, 21 de maio de 1978. (*)

Pinduca lança oitavo LP. In: O Liberal. 1º Caderno: 12. Belém, 20 de setembro de 1979. (*)

Pinduca, que já venceu o Rei, quer mesmo é agradar o povão. In: O Liberal. 1º Caderno. Belém, 30 de setembro de 1979. (*)

ROSÁRIO, Ubiratan. *Cultura brasileira*. 2ª ed. Belém, CEJUP, 1993.

_____. *Dia do Folclore: medalha para Maria Brígido.* In: A Província do Pará. 2º Caderno. Belém, 21 e 22 de agosto de 1994.

_____. *Síntese étnico-histórica do estudo do “Carimbó”.* In: A Província do Pará. 3º Caderno: 4. Belém, 24 de fevereiro de 1974.

SALLES, Vicente & ISDEBSKY, Marena. “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo”. In: Revista Brasileira de Folclore. Ano IX, No. 25. Rio de Janeiro, set/dez 1969. pp. 257-282.

SALLES, Vicente. *O Negro no Pará: sob o regime da escravidão*. Brasília, Ministério da Cultura; Belém, Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, 1988.

SILVA, Conrado Pereira da. *Exportando o carimbó*. In: O Dia. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1976.

SOBRAL, Raimundo Mário. *Eliana Pitman gamou no Pinduca*. In: A Província do Pará. Belém, Caderno Feminino – 3. Belém, 15 de setembro de 1974. (*)

“Sou mesmo o rei do carimbó”. In: O Liberal. 2º Caderno: 5. Belém, 21 de maio de 1978.

SQUEFF, Ênio & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

SILVA, Conrado Pereira da. *Exportando o Carimbó*. In: O Dia. Rio de Janeiro, 25 de julho de 1976. (*)

TINHORÃO, José Ramos. *Carimbó está aí para caboclo nenhum botar defeito*. In: Jornal do Brasil. Caderno B-2. Rio de Janeiro, 1º de julho de 1975. (*)

_____. *Carimbó já é ritmo de massa*. In: Jornal do Brasil. Caderno B-2. Rio de Janeiro, 02 de janeiro de 1976. (*)

_____. *O Carimbó chegou (só que de carimbó não tem mais nada)*. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 05 de novembro de 1974.

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

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro, Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.



DISCOGRAFIA

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

PINDUCA. *Carimbó e sirimbó de Pinduca.* Pinduca e banda. s.l., Beverly Som e Eletrônica LTDA (AMCLP – 5194), 1973. 1 cassete son.

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

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

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

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

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

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

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

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

VEREQUETE. *O legítimo carimbó: Verequete e seu conjunto Uirapuru.* Verequete e conjunto. s.l., Companhia Industrial de Discos (CID – 4009), 1974. 1 cassete son.

VEREQUETE. *O legítimo carimbó: Verequete e o conjunto Uirapuru.* v.2. Verequete e conjunto. s.l., Companhia Industrial de Discos (CID – 4013), 1974. 1 cassete son.

VEREQUETE. *O legítimo carimbó: Verequete e seu conjunto Uirapuru.* v.3. Verequete e conjunto. s.l., Companhia Industrial de Discos (CID – 4016), 1975. 1 cassete son.

VEREQUETE. *Conjunto Uirapuru do Verequete (só podia ser)! Verequete e conjunto.* s.l., Som Indústria e Comércio S/A (SP – 3015), s.d. 1 cassete son.



LISTA DE ANEXOS

ANEXO I	INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS DE ADELERMO MATTOS
ANEXO II	INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS DE MARIA BRÍGIDO
ANEXO III	BOOK DO PINDUCA
ANEXO IV	ENTREVISTA COM WALCYR MONTEIRO
ANEXO V	ENTREVISTA COM ANTONIO BISPO
ANEXO VI	ENTREVISTA COM ADENICE MATTOS
ANEXO VII	ENCONTROS

ANEXO I

INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS DE ADELERMO MATTOS

Adelermo dos Santos Mattos nasceu em Belém, no dia 11 de outubro de 1916, casou-se com Benenice Góes, com quem teve dois filhos, Adelermo dos Santos Mattos Júnior e Adenice Maria Mattos.

Curiosamente, considerando que a junção de Góes com Mattos produz um efeito cacofônico, sua filha não inclui o sobrenome materno em sua assinatura, ainda que em seu registro constem ambos os sobrenomes.

Embora seu último nome, Mattos, conste em seu registro de nascimento com a letra “t” dobrada, ele o escreve Matos, em razão de um conselho que lhe foi dado por uma espécie de numeróloga, dizendo que, caso o grafasse apenas com um “t”, teria prosperidade.

Em contrapartida a um percurso profissional e artístico promissor, sua vida pessoal, especificamente em relação à união com Dona Benenice, esteve atrelada a muita desarmonia, tal como nos informou Antonio Bispo, aluno e amigo pessoal do professor Adelermo. Em decorrência de episódios de infidelidade matrimonial, violência física e uma tentativa de envenenamento, o casal resolveu separar-se.

Como se já não bastassem as mazelas de sua vida doméstica, Mattos foi portador, por décadas, de insuficiência renal, segundo nos informou sua filha.

Formou-se em canto lírico (tenor), em nível técnico, pelo Conservatório Carlos Gomes, em Belém. Após a conclusão do curso, recebeu uma bolsa do governador do Pará, Magalhães Barata, em 1958, para especializar-se no Conservatório de Santa Cecília, em Roma.

Além do canto, Mattos aprendeu piano, violão e *acordeon*. Desses instrumentos, o único para o qual jamais desenvolveu habilidades foi o violão.

Tão logo retornou ao Brasil, antes mesmo de voltar a residir em Belém, graduou-se no Rio de Janeiro, na Universidade do Brasil.

Após estabelecer-se definitivamente em Belém, iniciou seu trabalho no magistério, lecionando Educação Artística em escolas da rede pública de ensino, tais como os colégios Augusto Meira e Paes de Carvalho. Além disto, tornou-se professor de canto lírico no Conservatório Carlos Gomes, fundou e dirigiu o extinto Conservatório Paraense de Belas Artes (pintura, dança clássica, desenho e música) e foi regente dos coros da Marinha e da Escola Técnica Federal do Pará.

Sem contradizer a história de sua trajetória artística, Adelermo Mattos continuou a receber apoio governamental após se fixar novamente em sua cidade natal, dessa vez não mais na qualidade de estudante, mas sim na de professor, simultaneamente compromissado com seu ofício e grato ao Estado por sempre tê-lo ajudado em sua formação.

Durante a década de 1970, enquanto professor da Escola Estadual Augusto Meira, obteve apoio, tanto do governo estadual quanto da administração da instituição, para formar e dirigir o *Grupo Folclórico do Pará*, que tinha como objetivo fundamental a divulgação e “preservação” das manifestações da cultura do povo paraense.

Posteriormente à fundação do *Grupo Folclórico do Pará* (1971), Mattos foi nomeado assessor da secretaria de educação do Estado. Especificamente em relação à música, o professor divulgou a prática do canto orfeônico em Belém, através principalmente do trabalho que desenvolveu junto a seu grupo folclórico.

Em 1976, aproveitando a vinda de seu amigo Antonio Bispo para servir nas forças armadas, em Belém, Adelermo o convidou para morar com ele.



Ao final de 2001, já aposentado, teve agravada sua situação renal, em decorrência de uma queda, em sua residência. Nessa ocasião, Antonio Bispo, que não mais residia com Adelermo Mattos desde 1998, teria conversado com Adenice Mattos, com a proposta de que ela o tirasse de casa, pois não mais haveria condições de o professor ficar sozinho. Ademais, algumas dependências da casa, tais como o seu quarto, se localizavam em um pavimento superior, o que o impedia de por elas transitar. Dada essa situação, sua filha saiu de seu apartamento e alugou uma casa, para nela hospedar seu pai e acomodar sua família.

A piora do quadro renal lhe obrigava a fazer duas sessões semanais de hemodiálise. Já a queda lhe acarretou sérias conseqüências neurológicas, a ponto de não mais lembrar de informações elementares, tais como a data de seu nascimento, os nomes dos seus irmãos etc. Não conseguia articular as palavras, em razão da seqüela neurológica, e nas raras ocasiões em que o fazia, se mostrava gago por um tempo bastante prolongado, uma vez que raciocínio não acompanhava seus lampejos de “boa” articulação.

Faleceu em 2003, na madrugada do dia 11 de abril. Em seu velório, realizado no hall central do Theatro da Paz, estiveram presentes colegas, ex-alunos, artistas, autoridades e o pesquisador. Dentre algumas personalidades, destacamos o prefeito de Belém, Edmilson Rodrigues, o secretário municipal de cultura, Tinnôko Costa, e o diretor do Colégio Augusto Meira quando da época da criação do *Grupo Folclórico do Pará*, Waldemir Oliveira. Ademais, antigos alunos particulares de canto lírico e alguns integrantes do *Grupo Folclórico do Pará* reuniram-se, na escadaria principal do teatro, para cantar as músicas prediletas do professor Adelermo, tais como o *hino do Colégio Augusto Meira*, o *Boi-bumbá*, de Waldemar Henrique, dentre outras.



ANEXO II

INFORMAÇÕES BIOGRÁFICAS DE MARIA BRÍGIDO

Maria Graziela Brígido dos Santos, paraense, nascida em Belém ao 5º dia de abril de 1923, atuou como jornalista e folclorista. No que tange a esta pesquisa, Brígido presidiu a extinta Comissão Paraense de Folclore.

A personalidade em questão entra em contato com a cultura dita folclórica ainda quando criança, a partir da experiência de seu pai, no que se refere ao conhecimento do contexto mítico-mágico da região amazônica. Em viagens náuticas pelos caudalosos rios do Norte brasileiro, credices populares (histórias silvestres, superstições, assombrações, encantamentos etc.) são narradas a Brígido por seu pai, despertando nela, irremediavelmente, o interesse em escarafunchar a história e a realidade de seu povo através dessa forma de interpretação.

Tendo conhecimento de tantas histórias que contam a história da cultura popular amazônica, Maria Brígido, num segundo momento de sua trajetória de vida, passa a estudá-las sob a óptica de áreas do saber que estão aliadas ao conhecimento formal do folclore, tais como a Antropologia Cultural, a Parapsicologia, a Sociologia e a História.

Possui trabalhos publicados em jornais e revistas sobre carnaval, quadra junina, Natal etc., assim como realizou pesquisas de gabinete e “de campo”. Ministrou cursos de folclore e proferiu palestras, inclusive fora do Brasil (Estados Unidos e México).

Criou, no jornal *A Província do Pará*, a coluna *Folclore*, cujo título foi posteriormente ampliado para *Folclore e Cultura Brasileira*. Nessa coluna publicam-se trabalhos de estudiosos locais, como por exemplo Anaísa Vergolino-Henry (professora

aposentada do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Pará), João Carlos Pereira (ex-professor de Estética e História da Arte – Universidade do Estado do Pará –, professor de Estética e História da Arte da Universidade da Amazônia – UNAMA –, comentarista literário do jornal televisionado local – *Jornal Liberal*, pertencente à emissora *TV Liberal*, que por sua vez é filiada à *Rede Globo de Comunicação* – e escritor) e Ubiratan Rosário (referenciado neste trabalho).

Em 1989, após o desaparecimento do então presidente da *Comissão Paraense de Folclore*, Armando Bordallo da Silva, Brígido assume a direção da entidade.

A função da *Comissão Paraense de Folclore* sempre esteve muito mais ligada à produção do conhecimento científico em torno das manifestações culturais do Pará do que à produção de eventos artísticos envolvendo o folclore. Segundo Maria Brígido, essa ação estaria mais relacionada ao empenho dos grupos ditos para-folclóricos, especialmente em Belém, dada as influências de indústrias como a do turismo, por exemplo.

Estiveram ao lado de Maria Brígido vários estudiosos. Destacamos a figura de Adelermo Mattos, seu amigo pessoal e também folclorista referencial em Belém do Pará.

Falece em janeiro de 2001, ainda ocupando o cargo de presidente da *Comissão Paraense de Folclore*. Com a morte de Brígido, duas outras gestões deram continuidade aos trabalhos realizados pela entidade, respectivamente a de Ubiratan Rosário e a de Walcyr Monteiro, ambas as personalidades comentadas na presente pesquisa.

ANEXO III

BOOK DO PINDUCA

[reproduzido conforme o original]

“Aurino Quirino Gonçalves

Aurino Pinduca Quirino Gonçalves

Pinduca, é um dos maiores representantes de cultura popular no Brasil. Cantor e compositor, ‘O Rei do Carimbó’ (como é carinhosamente conhecido em todo o Brasil), criou ritmos como: sirimbó, lári-lári, lambada e langode. Este último em parceria com o compositor Elias Muniz e gravado pelo cantor Jair Rodrigues.

Pinduca já gravou 27 discos em trinta anos de carreira. Desde 1973, quando gravou seu primeiro disco, ‘Pinduca’ já levou o carimbó, o sirimbó, o siria e a lambada para a Bolívia, Peru, Colômbia, Angola e na Guiana Francesa onde fez grande sucesso. Além de inúmeros estados brasileiros. Na televisão, o cantor já foi convidado e se apresentou nos programas de auditório como: Chacrinha, Barros de Alencar, Dárcio Campos, nos antigos programas da TV Record, Clube dos Artistas, Raul Gil, Gugu Liberato, Silvio Santos, entre outros. Se maior interesse como ele mesmo diz é levar o Pará, a cultura musical do Pará e as coisas do Pará, a todos os lugares onde vai se apresentar com os seu shows.

Natural da cidade de Igarapé Mirim, interior do estado, é de uma família de músicos, seu pai José Plácido Gonçalves, falecido em 06 de Setembro de 1997 com 103 anos de idade, era professor de música com quem Pinduca aprendeu as primeiras notas musicais. Sua mãe Luzia Tereza de Oliveira Gonçalves, falecida no dia 04 de fevereiro de 1997 aos 96



anos de idade, teve 13 filhos: 9 homens e 4 mulheres e todos sabem tocar algum instrumento, alguns seguiram carreira musical.

Seu pai e dona Luzia foram inspiradores para os carimbós de Pinduca.

Pinduca começou sua carreira aos 14 anos, como pandeirista. Certo dia, durante as comemorações da festa de Nossa Senhora do Rosário, na vila Maiuatá, município de Igarapé-Mirim e Abaetetuba, tocando a alvorada que abriria os festejos às 5 horas da manhã no coreto da praça. Nessa época os conjuntos musicais tocavam apenas com instrumentos acústicos, com todos os músicos sentados ao redor do cantor que também cantava sem microfone. Durante a apresentação, o menino 'Pinduca' levantou-se e começou a dançar enquanto tocava suas maracas. Todos se aproximaram para ver a novidade, e a exibição foi um enorme sucesso.

Com a autorização de seu pai, 'Pinduca' seguiu para Abaetetuba, onde participou da Orquestra Brasil, já com 16 anos de idade. Depois foi para Belém, onde participou da Orquestra Orlando Pereira, como baterista. Nessa época chegou a ser considerado um dos melhores bateristas do Pará. Alistou-se no exército, e seguiu carreira na Polícia Militar, até chegar a Tenente, e mestre da Banda de Música da PM. Casou-se com Deusarina Santos Gonçalves. Tiveram 6 filhos: Otávio, Tânia, Eloy, Douglas, Stanley e Sheila.

A partir dos anos 50, 'Pinduca' chegou a tocar duas vezes com o grande professor Alberto Mota, antes mesmo de formar sua famosa orquestra. Em 1959, 'Pinduca' formou seu próprio conjunto, que estreou na Rádio Marajoara, no 'Programa de Domingo'. Depois de assistir ao programa, diretores do Iate Clube do Pará resolveram promover um show do artista no Clube, dizendo que era um cantor famoso que viria do Rio. No dia da apresentação chegou, tocando carimbó com toda a banda, em cima de 5 lanchas sobre as águas do Rio Guamá, que banha Belém, o nosso 'Pinduca' vindo, literalmente, do rio. Algum tempo após esse episódio, o cantor estava às voltas com a decoração dos chapéus de palha que seriam

utilizados na apresentação de uma quadrilha, colocando neles nomes caipiras: Tio Fulano, Nhô beltrano. Seu apelido até então era Noca, mas depois que Aurino Quirino escolheu para si o chapéu com o nome Pinduca (que usa até hoje em todos os seus shows), foi um verdadeiro batismo. Foi a partir daquele dia que o Noca virou, para sempre, 'Pinduca'.

O artista gravou seu primeiro LP em 1973. Maria Izabel Pureza, ligada a algumas gravadoras, assistiu a um baile onde o cantor se apresentava, e disse que pediria às gravadoras uma oportunidade para ele. Mas as portas ainda se fechava para o então desconhecido artista. A oportunidade veio através de Carlos Santiago Mamede, um baiano que trabalhava com a gravadora Beverly. 'Pinduca' e seu conjunto gravaram todo o disco em apenas 10 horas (das nove da manhã às cinco da tarde), no estúdio Rauland. Mamede levou o trabalho para São Paulo, apresentou a Rosvaldo Curi e Adiel Macedo. A capa escolhida foi o cartão postal do Pará: uma foto da feira do Ver-o-Pêso.

O disco logo vendeu 15.000 cópias, desde a Bahia até Manaus. Começava o fabuloso sucesso de vendas que 'Pinduca' seria em todo o país. Rosvaldo promoveu um coquetel em Belém, no Equatorial Palace Hotel, para realizar a contratação do cantor pela gravadora. Benito de Paula e Alípio Martins também apresentaram-se no evento. Logo depois, a gravadora Beverly comprou a gravadora Copacabana, e tornou-se um império. Uma das maiores gravadoras da América Latina. 'Pinduca' trabalhou para a Copacabana por mais 20 anos, gravando um total de 22 LPs.

Lançou dois discos pela Sony Music/Copacabana e pela BMG Ariola. 'Pinduca' continua a fazer shows, inclusive com a perspectiva de apresentações em Portugal e Espanha ainda este ano [o presente documento não está datado]. Hoje, cinco de seus filhos atuam no show, três músicos (bateria, percussão e teclados), e uma bailarina que com outros seis formam o grupo que se apresenta ao público as mais tradicionais danças folclóricas do Pará.

ANEXO IV

ENTREVISTA COM WALCYR MONTEIRO

Local: Belém

Data: 23 de novembro de 2002

Obs. As respostas estão escritas em discurso indireto.

P) Qual o seu nome completo?

R) O nome mencionado foi Walcyr Monteiro.

P) Qual a data de seu nascimento?

R) A data informada foi 27 de janeiro de 1940.

P) Qual sua profissão?

R) É sociólogo, formado pela Universidade Federal do Pará.

P) O senhor exerce algum cargo atualmente?

R) Ocupa o cargo de presidente do *Centro Paraense de Estudos do Folclore*, anteriormente chamado de *Comissão Paraense de Folclore*.

P) Quando a *Comissão Paraense de Folclore* foi fundada? Existe documentação comprovando esse fato?

R) O entrevistado nos informou que a *Comissão Paraense de Folclore* foi fundada em 1950. Não existe, porém, documentação disponível, em razão de que está organizando a memória da referida entidade.

P) O senhor saberia nos dizer quem presidiu a *Comissão* na década de 1970?

R) Não possui conhecimento a respeito de quem esteve à frente da *Comissão* no período citado. Sabe, porém, a ordem cronológica dos presidentes, desde sua fundação até o momento presente: José Coutinho de Oliveira, Armando Bordallo, Maria Graziela Brígido, Ubiratan Rosário (na gestão de Rosário, a *Comissão Paraense de Folclore* passou a ser chamada de *Centro Paraense de Estudos do Folclore*) e Walcyr Monteiro.

P) Desde quando o senhor está na presidência da *Comissão*?



R) Foi empossado no dia 07 de dezembro de 2001.

P) O senhor tem notícia a respeito da influência da *Comissão Nacional de Folclore* juntos às atividades da *Comissão Paraense de Folclore*, na década de 1970? Quais seriam? Em relação a quais manifestações? Existe documentação que possa atestar o atrelamento da Comissão Paraense à Comissão Nacional?

R) Não possui informações. No entanto, citou os nomes de dois antigos integrantes da Comissão Paraense de Folclore: Adelermo Mattos e Guaraciaba. Acrescentou que atualmente vem trabalhando na organização da memória da *Comissão Paraense de Folclore*, sobretudo no que se refere à documentação. Segundo o entrevistado, pelo fato de a *Comissão* jamais ter possuído sede própria, muito de seu material se encontra perdido, ou ao menos espalhado o bastante, a ponto de seu atual presidente estar sentindo a necessidade agrupá-lo e organizá-lo.

P) Havia censura em relação às atividades da *Comissão*, na década de 1970? Quais seriam?

R) Não soube responder.

P) Em sua opinião, por quais razões a música folclórica teria sido valorizada, a partir da década de 1970, em Belém?

R) Respondeu que esse processo se deu em função da miscigenação e pela posição que Belém ocupou como entreposto comercial.

ANEXO V

ENTREVISTA COM ANTONIO BISPO

Local: Belém

Data: 23 de janeiro de 2003

Obs. As respostas estão escritas em discurso indireto.

P) Qual o seu nome completo?

R) O nome mencionado foi Antonio Bispo de Almeida.

P) Qual a data de seu nascimento?

R) A data informada foi 24 de outubro de 1964.

P) Onde nasceu?

R) É natural de Arajá, localizada no município paraense de Capitão Poço.

P) Qual sua profissão?

R) Militar

P) Quais as suas habilidades musicais?

R) É cantor lírico (tenor) e popular. Formou-se em canto no curso técnico da Fundação Carlos Gomes, em Belém, na classe da Profª. Malina Mineva, no ano de 2001.

P) Em que ocasião conheceu o Prof. Adelermo Mattos?

R) Conheceu Adelermo Mattos ainda quando criança, em Capitão Poço, na ocasião de uma pesquisa musicológica realizada pelo professor. Aos 12 anos de idade, Bispo foi convidado por Adelermo Mattos a mudar-se para sua casa, em Belém. Embora a família de Antonio Bispo já considerasse o Prof. Adelermo um amigo da família, a mãe do jovem não permitiu que saísse de casa. Anos mais tarde, a partir da ocasião de seu alistamento militar, em Belém, Bispo passou a residir com Mattos. Antonio Bispo morou na residência do professor por 16 anos seguidos: de 1972 a 1988. De 1988 até o momento presente, Bispo reside em sua própria casa.

P) O senhor foi aluno de Adelermo Mattos? Em que época?



R) Adelermo Mattos foi seu professor particular de 1988 a 1992.

P) Quais as habilidades musicais de Adelermo Mattos?

R) Estudou violão, mas jamais tocou. Além de cantar, tocava piano e acordeon.

P) O Prof. Adelermo estudou fora de Belém? Onde?

R) Estudou na Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, e em seguida, pós-graduação no Conservatório de Santa Cecília, em Roma. O entrevistado não recorda datas.

P) Onde o Prof. Adelermo trabalhou como professor de Música? Em que época?

R) Primeiramente, no Conservatório Carlos Gomes, em Belém. Posteriormente, trabalhou no Conservatório de Belas Artes do Pará, fundado e dirigido por ele mesmo (já extinto). Após 1970, foi assessor artístico do governo estadual, trabalhando na implantação e coordenação do canto orfeônico em Belém. Também foi professor da rede estadual de ensino, no Colégio Augusto Meira e no IEP (Instituto de Educação do Pará). Atualmente é aposentado da Marinha como músico.

P) Em sua opinião, em quais eventos culturais importantes o Prof. Adelermo Mattos teria participado?

R) O entrevistado fez referência à ópera O Guarani, encenada no Teatro da Paz, em Belém.

P) O Prof. Adelermo participou de algum grupo folclórico? Qual (quais)? Em que época?

R) O professor fundou o Grupo Folclórico do Pará, enquanto era professor do Colégio Augusto Meira, cujo diretor era Waldemir Oliveira.

P) O Prof. Adelermo teve alguma relação com a Comissão Paraense de Folclore? Quando? Ocupou algum cargo? Qual?

R) Adelermo foi integrante da Comissão na época em que Maria Brígido era presidente. O entrevistado não sabe precisar a data e nem o cargo ocupado por Mattos.

13) O Prof. Adelermo recebeu alguma condecoração? Qual? Quando?

R) Recebeu várias condecorações, especificamente do governo estadual e da prefeitura de Belém. Não sabe precisar datas nem especificar quais teriam sido as condecorações.



ANEXO VI

ENTREVISTA COM ADENICE MATTOS

Local: Belém

Data: 24 de janeiro de 2003

Obs. As respostas estão escritas em discurso indireto.

P) Qual o seu nome completo?

R) O nome mencionado foi Adenice Góes Mattos

P) Qual a data de seu nascimento?

R) A data informada foi 17 de setembro de 1956.

P) Onde nasceu?

R) O local informado foi a cidade de Belém.

P) Qual sua profissão?

R) É operadora de sistemas.

P) Qual sua relação de parentesco com o Prof. Adelermo?

R) É sua filha. Além de Adenice, Adelermo Mattos possui mais um filho, chamado Adelermo dos Santos Mattos Júnior.

P) Qual a grafia correta do último sobrenome do Prof. Adelermo?

R) No registro está escrito Mattos, mas ele assina Matos, em razão de que, em certa ocasião, uma espécie de numeróloga lhe disse que, se grafasse seu último nome apenas com um t, teria sorte e prosperidade.

P) Em que data nasceu Adelermo Mattos? Em que localidade?

R) A data informada foi 11 de outubro de 1916. Nasceu em Belém.

P) Qual a filiação de Adelermo Mattos?



R) Sua mãe se chamava Teodorica Ferreira Mattos. Adenice não recorda o nome de seu avô paterno.

P) O Prof. Adelermo possui irmãos? Quantos? Quais os nomes? Quais estão vivos?

R) Seu pai possui 3 irmãos: Abelardo dos Santos Mattos (ainda vivo), Eusébio dos Santos Mattos e Alfonsina dos Santos Mattos (ambos já falecidos).

P) O Prof. Adelermo casou-se? Com quem?

R) Casou-se com a mãe de Adenice e Adelermo Júnior, Benenice Góes Mattos. A esposa de Adelermo assinava apenas Benenice Mattos, uma vez que Góes Mattos produzia cacofonia. Da mesma forma, Adenice assina seu nome sem o Góes. Seus pais estão separados há muitos anos.

P) Em que escolas o Prof. Adelermo estudou?

R) Estudou no Colégio Paes de Carvalho e em outras instituições hoje extintas. Seu pai formou-se em contabilidade.

P) O Prof. Adelermo trabalhou com canto orfeônico em Belém? Em que época?

R) A resposta foi afirmativa. Já com experiência de ensino do canto orfeônico em escolas, foi nomeado assessor da Secretaria de Educação do Estado do Pará. Na qualidade de assessor, também lhe foi incumbida a tarefa de lecionar para professoras da rede estadual de ensino, no intuito de qualificá-las para a prática do canto grupal. Nos informou que seu pai obteve amplo apoio dos governos militares.

P) Quando o Prof. Adelermo fundou o Grupo Folclórico do Pará?

R) Foi fundado em 1971, segundo nos informou a entrevistada.

P) Qual a função do Grupo Folclórico do Pará?

R) Adenice Mattos, enquanto integrante do Grupo Folclórico do Pará desde a sua fundação, entendia que a função do grupo artístico se limitava ao simples deleite dos músicos e dançarinos que dele faziam parte. Atualmente, porém, ao fazer uma reflexão mais cuidadosa, percebe que aquele esteve sintonizado com os ideais do regime militar, resumidos na estratégia de alienação do povo, na valorização do dever cívico e do nacionalismo embutido nos trabalhos folclóricos.

P) O Grupo Folclórico do Pará obteve apoio governamental? Quem apoiou?

R) Frisou o apoio militar ao grupo, destacando Jarbas Passarinho e Emílio Médici.

P) Quais as habilidades musicais do Prof. Adelermo?

R) Canto, piano e acordeon. Estudou violão, mas não sabe tocar.

P) Onde o Prof. Mattos estudou música?



R) Em Belém, estudou canto no Conservatório Carlos Gomes. Após concluir seus estudos em Belém, o governador Magalhães Barata concedeu a Adelermo Mattos uma bolsa para se aperfeiçoar em canto, na Itália. Após regressar da Itália, residiu no Rio de Janeiro, enquanto cursava o curso superior na Universidade do Brasil.

P) Onde o Prof. Adelermo trabalhou como professor?

R) No Conservatório de Belas Artes do Pará (foi seu fundador e diretor), onde havia pintura, desenho, dança clássica e música. Também lecionou no Conservatório Carlos Gomes, nos colégios Augusto Meira (o Grupo Folclórico do Pará foi criado a partir do coral do Augusto Meira) e Paes de Carvalho, além de ter sido regente dos corais da Marinha e da Escola Técnica Federal do Pará.

P) O Prof. Adelermo possuía alunos particulares?

R) Nos informou que sim, somente, porém, após ter se aposentado.

Trabalhou com Maria Brígido em pesquisas folclóricas no interior do Pará? Quando?

R) Não soube responder. Ainda assim, comentou que Adelermo Mattos e alguns componentes do Grupo Folclórico do Pará realizavam coleta de informações coreográficas e musicais para utilizá-las nas apresentações do grupo.

P) Adelermo Mattos participou da Comissão Paraense de Folclore? Quando? Qual cargo ocupou?

R) Nos informou que Mattos participou da Comissão na gestão de Maria Brígido, mas não soube informar o cargo que ocupou, nem em que época isto ocorreu.

P) A senhora teria alguma recordação a respeito de atividades desenvolvidas pelo Prof. Adelermo na década de 1970, ligadas ao folclore regional? Quais as atividades? Onde eram realizadas? Quais as manifestações folclóricas abordadas nessas atividades?

R) As recordações estão ligadas às atividades desenvolvidas pelo Grupo Folclórico do Pará. Adenice Mattos citou o evento no qual o grupo recepcionou o presidente Médici na base aérea de Belém. Também lembrou do Concurso Internacional de Grupos Folclóricos, realizado em Campina Grande. O Grupo Folclórico do Pará cantou no Pará e em todas as capitais do Brasil, exceto em Salvador. As manifestações representadas pelo Grupo Folclórico do Pará eram principalmente o xote bragantino (compunha a marujada), o Carimbó, o siriá, a dança do banguê, a dança dos vaqueiros, a dança dos orixás e o lundu. Acrescentou que o grupo privilegiava os ritmos mais rápidos aos mais lentos, em razão de uma preferência popular.

ANEXO VII

ENCONTROS

1) COM JOSENILDA PINHEIRO (29 de março de 2000)

Informações concedidas:

- Parentesco com Verequete: atual companheira
- Nome de Verequete: Augusto Gomes Rodrigues.
- Nascimento: 26 de agosto de 1916, na vila Careca (ou Caréca), localizada no município paraense de Bragança.
- Verequete começou a cantar Carimbó com 54 anos de idade.
- Seu companheiro cantou Carimbó pela primeira vez em Icoaraci, na ocasião da inauguração de seu conjunto de Carimbó.
- Verequete fez parte de dois grupos de Carimbó. Não soube informar quais teriam sido os grupos.
- Augusto Gomes Rodrigues gravou 12 discos e 165 composições. Dona Josenilda mostrou ao pesquisador a letra de inúmeras composições, rascunhadas em um antigo caderno escolar. Não há músicas escritas em grafia musical.
- A década de 1970 representa a época em que mais se tocou Carimbó em Belém. Nessa época, Verequete lançou 6 LP's e 01 compacto.
- Verequete realizou apresentações fora de Belém. Não soube precisar os locais.
- O grupo de Carimbó de Verequete jamais utilizou instrumentos musicais eletrônicos. Desde o início de sua carreira, porém, faz uso de microfones e caixas amplificadas, dependendo dos espaços destinados às apresentações musicais.

2) COM VEREQUETE (Belém, 29 de março de 2000)

Informações concedidas:

- Verequete trouxe o Carimbó para Belém em 1971. No dia 02 de outubro de 1971, o artista cantou Carimbó pela primeira vez, na vila de Icoaraci.
- Formação instrumental do Carimbó:
 - 2 tambores (carimbós)
 - saxofone soprano
 - clarinete
 - banjo
 - 1 par de maracas
 - ganzá

- baquetas para percutir o dorso de um dos tambores (2 instrumentistas percutem o couro animal esticado nas extremidades dos dois carimbós, enquanto que um terceiro, sentado sobre um dos carimbós, percute o tronco do outro tambor)
- triângulo
- Confirmou que a instrumentação do Carimbó jamais mudou, ou seja, os instrumentos utilizados na década de 1970 seriam os mesmos de atualmente. Em uma segunda instância, nos informa que, nos dias de hoje, o Carimbó utiliza outros instrumentos, como o saxofone soprano e o clarinete.
- Ainda em relação aos instrumentos musicais utilizados no Carimbó da década de 1970, Verequete diz que permanecem os mesmos. Seriam eles:
 - flauta
 - viola
 - pandeiro
 - triângulo
 - reque-reque (reco-reco)
 - ganzá
 - 02 carimbós
 - baquetas para percutir o dorso de um dos carimbós
- Verequete canta e o coro responde.
- Pinduca é mais eletrônico. Verequete não utiliza material eletrônico.
- O grupo de Carimbó de Verequete é o Conjunto de Carimbó Uirapuru do Verequete.
- O artista citou o apoio que recebeu da prefeitura de Belém, menos em relação a patrocínio de apresentações musicais na cidade e mais em se tratando de produção discográfica. Em razão de jamais ter recebido qualquer quantia sobre os direitos autorais de suas composições, encontra-se em situação financeira bastante precária, embora a ajuda de custo oferecida pela atual prefeitura de Belém.
- Pinduca faz Sirimbó (mistura de ritmos) e não Carimbó.

3) COM PINDUCA (Belém, 1º de abril de 2000)

Informações concedidas:

- Pinduca nasceu no município paraense de Igarapé-Miri, no dia 04 de outubro de 1937.
- Ritmos utilizados por Pinduca:
 - rock
 - samba
 - bolero
 - samba-canção
 - mambo
 - tchatchatchá
 - guaracha
 - twist
- O siriá é música de aviso às cozinheiras, para que elas parassem de cozinhar e fossem dançar. Caracterizado por um andamento lento, o siriá ocorria sobretudo nas festas de santo.

- Pinduca faz um “Carimbó Pop”.
- Pinduca misturou Carimbó e sirirá, originando o sirimbó. Acrescentou que sirimbó é simplesmente uma mescla rítmica.
- Jamais obteve apoio governamental.

4) COM VEREQUETE (Belém, 13 de junho de 2000)

Informações concedidas:

- Verequete chama de zabumba para o tambor utilizado na música do Carimbó, e de zimba, para a dança do Carimbó.
- Seu pai foi cantor, mas não de Carimbó. Seu irmão, João Gomes, tocava violino.
- A partir dos 06 anos de idade, começou a brincar de boi e de pássaro.
- A primeira gravação de Verequete foi em 1971, com repertório carimbótico composto na vila de Icoaraci.
- Não aprendeu Carimbó com ninguém.
- Verequete compõe e canta Carimbó. Não sabe tocar e não gosta de dançar.
- Foi patrocinado por Eloy Santos, da Rádio Marajoara (Belém), na ocasião da gravação de seu primeiro LP.
- Citou que o Carimbó atingiu todos os recantos de Belém, seguramente.
- Relacionou três importantes grupos de Carimbó, atuantes desde a década de 1970:
 - o grupo de Verequete
 - Os Baioaras
 - Pinduca e banda
- Foi integrante de um grupo musical chamado Irmão Coragem, na vila de Icoaraci.
- Verequete nos informa que, na década de 1970, artistas, grupos ou bandas de Carimbó não se apresentavam em público. “Não se ouvia nem falar...”, comenta o carimbozeiro.
- As rádios tocavam muito Carimbó nos anos setenta.
- Lançou mais ou menos 09 LP’s na década de 1970. Nessa época, era patrocinado apenas pelas gravadoras, ou seja, pela iniciativa privada. Realizava apresentações musicais apenas em Belém. Num segundo momento, informou que teria gravado 08 LP’s, 01 compac-duplo e 03 CDs em toda sua carreira.
- Na década de 1970, o Carimbó de Verequete se apresentava em todo lugar. Não soube informar quais teriam sido os locais de apresentação.
- Sempre cantou Carimbó velozmente.
- Falou sobre os temas abordados no Carimbó: amor, caboclo, açaí, mulher, malvadeza, ruindade, animais, natureza e outros.

5) COM MARIA BRÍGIDO (Belém, 15 de junho de 2000)

Informações concedidas:

- Nome: Maria Graziela Brígido dos Santos.
- Nascimento: 05 de abril de 1923, em Belém.
- Profissão: Jornalista.

- Cargo atual: componente da Comissão Paraense de Folclore.
- O Carimbó entrou em Belém na década de 1960, no tempo em que Armando Bordallo da Silva foi presidente da Comissão Paraense de Folclore. Maria Brígido disse que Bordallo foi o 2º presidente da Comissão, desde a sua fundação.
- Disse que não havia grupos folclóricos em Belém, na década de 1970. Apesar disso, afirmou que se fazia Carimbó em quaisquer locais, caso houvesse patrocínio.
- Comentou sobre o apoio de prefeituras, governos e iniciativa privada em relação à divulgação do Carimbó em Belém, durante a década de 1970. Acrescentou que a popularização do Carimbó em Belém se deu no nível pára-folclórico.
- Preferiu não informar quais carimbozeiros de década de setenta teriam se destacado na divulgação da manifestação em Belém, simplesmente porque os desconsidera, visto que representam a linha pára-folclórica. Admite, porém, que, graças a eles, o Carimbó pôde ser disseminado e popularizado.
- Enalteceu Verequete, embora não soubesse que ele ainda se encontra vivo. Em contraponto a Verequete, disse que Pinduca usurpou a cultura de Marapanim, em razão das alterações rítmicas e instrumentais aplicadas no Carimbó.
- O Carimbó constitui uma manifestação de identidade do povo paraense, pelo fato de ter caído no gosto do povo.

6) COM O PROF. ADELERMO MATTOS (Belém, 10 de março de 2001)

Informações concedidas:

- Nome: Adelermo dos Santos Mattos.
- Nascimento: 11 de outubro de 1916, em Belém.
- Profissão: professor de Música.
- Quando os africanos chegaram no Brasil, houve modificação rítmica em suas músicas, de andante para vivo e sincopado. Admite o Carimbó como música de caráter sincopado, portanto, com influência negra.
- Antes de 1970, já havia grupos de Carimbó em Belém.
- Adelermo afirma que trouxe, do interior do Pará, o Carimbó, a partir de gravações realizadas in loco e posteriormente colocadas em grafia musical.
- Após comentar que Maria Brígido havia falecido em janeiro de 2001, afirma que ela trazia os grupos de Carimbó para se apresentarem em Belém, antes mesmo de 1970.
- Citou grupos folclóricos atuantes na década de 1970:
 - Paramaú (extinto – fundado por Maria Brígido)
 - Os Brasas da Marambaia (extinto)
 - Grupo Folclórico do Pará (extinto – fundado por Adelermo Mattos)
 - Os Baioaras (atuante – fundado por ex-alunos de Adelermo Mattos, na década de 1970)
 - Grupo de Dança Tambatajá (atuante)
- Adelermo Mattos comentou sobre a existência de duas correntes carimbóticas em Belém, uma autêntica e outra eletrônica. A primeira possui como representantes Os Baioaras, o Grupo Folclórico do Pará e o Grupo de Dança Tambatajá, enquanto que a segunda tem como destaques o grupo Paramaú, Pinduca e Verequete.

7) COM MIKA NASCIMENTO (Belém, 21 de março de 2001)

Informações concedidas:

- Nome: Mika Nascimento.
- Nascimento: 07 de abril de 1962.
- Profissão: estudante.
- Iniciou sua vivência com o Carimbó em 1992, na qualidade de integrante do Grupo de Dança Tambatajá, que por sua vez é dissidente dos grupos folclóricos ligados a Adelermo Mattos (Os Baioaras e o Grupo Folclórico do Pará).
- Mika estabeleceu seu primeiro contato com o Carimbó na década de 1970, como apreciador da manifestação e não como integrante de grupos folclóricos.
- O estudante confessa seu atual descontentamento em relação ao grupo Os Baioaras, em razão de que teria substituído os dois carimbós pela bateria. Às vezes utilizam um dos carimbós, mas o segundo é trocado pela bateria. Na década de 1970, o grupo folclórico em questão tocava Carimbó utilizando dois tambores.
- Os grupos tradicionais de Carimbó atuantes na década de 1970 são:
 - o de Verequete
 - Os Baioaras
 - o Grupo Folclórico do Pará
- Em relação a Pinduca, Mika Nascimento o exclui do rol dos artistas tradicionais, uma vez que imprimiu em sua música um ritmo muito acelerado e diversificado. Não há apenas pau e corda na configuração instrumental do grupo de Pinduca, isto é, ele faz uso de instrumentos eletrônicos, desde a década de 1970. O conjunto de Pinduca não apresenta características regionais (referindo-se ao ritmo e instrumentação tradicionais do Carimbó), embora se aproprie de uma linguagem regionalista. Pinduca está preocupado muito mais com o reflexo de suas apresentações junto ao mercado discográfico e de eventos do que com quaisquer sentimentos que denotem preocupação com o teor de regionalismo embutido no Carimbó.
- Citou o nome de Laércio Queiroz, dirigente do Grupo de Dança Tambatajá. Mika afirma que seria interessante entrevistá-lo, haja vista ser mestre de um grupo que preserva as características originais do Carimbó.

8) COM LAÉRCIO QUEIROZ (Belém, 24 de março de 2001)

Informações concedidas:

- Nome: Laércio dos Santos Queiroz
- Nascimento: 30 de agosto de 1958, em localidade não definida.
- Informou que o remelexo do Carimbó é africano, mas o passo (binário) deve ser indígena.
- O Carimbó é força de resistência.
- O Grupo Folclórico do Pará, do qual o Grupo de Dança Tambatajá é dissidente, foi fundado por Adelermo Mattos provavelmente em 1972.
- O Tambatajá é um grupo de dança e de música.
- O Grupo Folclórico do Pará é resultante do trabalho de canto coral realizado por Mattos no colégio Augusto Meira.

- Ao comentar sobre o canto coral, citou a disputa existente entre as escolas da rede estadual de ensino, na década de 1970, no sentido de verificar qual instituição possui o melhor canto grupal. Atraiu o comentário exposto ao ideário da Ditadura Militar e à herança do canto orfeônico de Villa-Lobos. Nessa época, os colégios investiam na música de massa, visando desviar a atenção da juventude frente à conjuntura política nacional e local. Citou alguns colégios importantes: Deodoro de Mendonça, Visconde de Souza Franco, Paes de Carvalho, Lauro Sodré, Augusto Meira e outros.
- O Tambatajá, fundado no dia 13 de maio de 1988, mantém o instrumental do Grupo Folclórico do Pará, de Adelmo Mattos:
 - 02 carimbós
 - maracas
 - xeque-xeque (milheiro)
 - triângulo (estranhamente, pois Marapanim não fazia uso deste instrumento na década de 1970)
 - reco-reco
 - banjo
- Queiroz comenta que a atividade urbana da cidade grande é responsável por certas mudanças, tais como no instrumental e ritmo carimbóticos. Sem desatrelar-se da influência dos grandes centros urbanos junto às manifestações folclóricas, cita como fatores de transformação do Carimbó o improviso e a idéia de perfeição harmônica. Atualmente, o Tambatajá utiliza clarinete e flauta transversal, diferentemente do que se fazia na década de 1970, no interior do Pará. Na cidade, a batida de tambor é mais acelerada que a realizada no interior, isto desde a década de 1970, em razão da dinâmica urbana, isto sem mencionar modificações nos toques dos instrumentos.



