

## **O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil**

Bruna Muriel Huertas Fuscaldo<sup>1</sup>

Fundação Nacional das Artes/FUNARTE<sup>2</sup>

DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v0i18p81-105>

### **Resumo**

Reunindo em si elementos das culturas indígenas, ibéricas e africanas, o carimbó – manifestação cultural tradicional presente no Estado do Pará – expressa em sua música, letras, instrumentos e dança certas características do modo de vida das populações tradicionais ribeirinhas e rurais da região, assim como a relação dessas populações com o ambiente que as envolve. O objetivo desta pesquisa foi compreender algumas características históricas, étnicas, geográficas e estéticas do carimbó da Zona do Salgado, assim como a relação entre a manifestação e o modo de vida das comunidades que o praticam. Como metodologia recorreu-se à pesquisa bibliográfica interdisciplinar e à pesquisa empírica etnográfica. Percebeu-se que, apesar das intensas transformações sociais evidenciadas no modo de vida tradicional das localidades investigadas, o carimbó segue sendo uma expressão artístico-cultural de práticas sociais e saberes diversos e é visto pelos seus produtores como expressão da identidade cultural da Amazônia Atlântica. Seus produtores lutam pela concretização de ações públicas voltadas para a sua legitimação, que contribuam para a valorização, a produção e a circulação do carimbó. O reconhecimento do carimbó como patrimônio cultural imaterial do Brasil é resultado desta luta.

**Palavras-chave:** Carimbó. Cultura tradicional. Patrimônio cultural imaterial.

**The carimbó: traditional culture of Pará, immaterial heritage of Brasil.**

### **Abstract**

Gathering elements of indigenous, Iberian and African cultures, the carimbó – a manifestation of the traditional culture that belongs to the state of Pará – through music, lyrics, instruments and dance, expresses features of the traditional way of life of this region's riverside and rural population, as well as the relationship between this population and the surrounding environment. The purpose of this research was to understand some of the historical, ethnical, geographical and aesthetical features of the carimbó from Zona do Salgado, as well as its relationship with the way of life of traditional communities in Pará. Interdisciplinary bibliography and empirical research were used as this article's methodology. It was noted that, despite the social transformations of

the traditional way of life at these locations, the carimbó is still an artistical and cultural expression of social practices and knowledge produced by the rural and riverside population in this part of the Amazon region. Those who produce the Carimbó fight for public actions that legitimize this diversity and contribute to its appreciation, production and circulation. The recognition of the Carimbó as an Intangible Cultural Heritage of Brazil is part of this process.

**Key words:** Carimbó. Traditional culture. Intangible cultural heritage.

## **Introdução**

Embora existam registros de carimbó no Estado do Maranhão, esta é uma manifestação cultural tradicional predominantemente paraense, produzida por comunidades tradicionais ribeirinhas e rurais que vivem na região amazônica. Consideram-se manifestações culturais tradicionais aquelas que, em uma sociedade dividida em classes sociais e hierarquizada etnicamente, são produzidas principalmente pelos setores marginalizados da população – neste caso, triplamente marginalizadas: como classe social, por suas origens étnicas e por pertencer a uma zona geográfica especificamente subordinada dentro do processo de modernização nacional<sup>3</sup>. São produções coletivas, anônimas, que podem apresentar uma função no contexto em que estão inseridas. Além disso, são dinâmicas, persistentes no tempo e foram transmitidas de geração em geração principalmente pela forma oral, e não através da organização sistemática de ensino-aprendizagem da sociedade moderna (BRANDÃO, 1982).

A investigação realizou-se através de pesquisa bibliográfica interdisciplinar e pesquisa de campo fundamentada na metodologia de pesquisa etnográfica, realizada nas localidades de Marapanin e na Ilha de Maiandeuá. A pesquisa etnográfica deve estar baseada em um movimento analítico/reflexivo que relaciona as partes e o todo de maneira contínua, um “[...] bordejar dialético entre o menor detalhe nos locais menores e a mais global das estruturas globais” (GEERTZ, 1989, p.105). Conforme esse autor, a etnografia trabalha com a esfera do micro de modo a revelar uma série de questões mais amplas sobre a humanidade e as sociedades. Apesar de partir de um estudo “microscópico”, as interpretações antropológicas contribuem para explicar fenômenos de grande escala, de civilizações, de acontecimentos mundiais (GEERTZ, 1989, p. 24). No caso deste trabalho, a realidade microscópica estudada foi o carimbó, que, ao ser investigado, remete a questões amplas e urgentes, como as questões sobre a situação atual das comunidades tradicionais, a depredação ecológica, a indústria cultural e a mundialização da cultura do consumo e do individualismo. Entende-se que as manifestações culturais tradicionais são fontes de experiências sociais – práticas

sociais e saberes – outras, não hegemônicas. E um olhar intercultural sobre tais experiências, que parta da premissa de que todas as culturas são incompletas, logo o confronto e o diálogo entre elas possibilitariam um enriquecimento mútuo (SANTOS, 2008), pode contribuir para novas possibilidades de práticas transformadoras do sistema atual.

Enquanto os musicólogos e folcloristas consultados na pesquisa bibliográfica – como Vicente Chermont de Miranda (1968) e Salles (1969) – afirmam que o carimbó é uma manifestação originalmente afrodescendente, a maior parte dos mestres e carimbozeiros entrevistados, assim como o pesquisador Maciel (1986), defendem a predominância da identidade indígena da manifestação. Para outros, seria “[...] um produto cultural mestiço típico do caboclo paraense” (OLIVEIRA, 2000, p. 357). Aqui cabe lembrar a problemática utilização da categoria “caboclo” nas Ciências Sociais: embora na produção acadêmica o termo refira-se simplesmente às populações rurais amazônicas, a sua utilização coloquial está relacionada a um sentido pejorativo de atraso, preguiça e inferioridade, tanto que certos autores contemporâneos defendem a necessidade de “matar o caboclo” como conceito (LIMA, 1999, p. 21). Apesar das discussões sobre as origens da manifestação – se predominantemente indígena ou afrodescendente –, como afirma Salles: “[...] nada é essencialmente indígena, africano ou europeu, na Amazônia, nos dias atuais” (1980, p. 27) a pesquisa indicou que não se pode pensar o carimbó sem pensar no processo histórico de miscigenação na Amazônia paraense. Assim, a manifestação artística e cultural do carimbó expressa uma identidade étnico-cultural híbrida, que traz em si elementos indígenas, ibéricos e africanos.

## **1 O carimbó e o modo de vida das comunidades tradicionais**

O carimbó está presente na Ilha de Marajó (carimbó pastoril), na região do Baixo Amazonas (carimbó rural) e, de maneira preponderante, na faixa litorânea do Pará (carimbó praieiro) (Menezes *apud* SALLES, 1969, p. 262-263), região onde a floresta amazônica encontra o oceano atlântico e que é conhecida como a Zona do Salgado. Aqui encontram-se o município de Marapanim e a Ilha de Maiandeuá, investigados neste trabalho. Conforme alerta Salles (1969), o carimbó predomina na zona Atlântica do Estado mas “[...] o estudioso encontrará área de ocorrência muito mais extensa, que abrange praticamente todos os municípios litorâneos (zona Atlântica) e ainda Soure, na Ilha de Marajó, com alguma penetração nas terras do interior, zonas rurais e pastoris” (SALLES, 1969 p. 262). O termo “carimbó” designa o instrumento musical denominado *curimbó*, tambor feito de um tronco internamente escavado, onde em uma das extremidades é colocado couro curtido. A palavra carimbó ou *korimbó*, inclusive,

seria fruto da união de duas palavras de origem tupi, *curi* (madeira, pau oco) e *m'bo* (furado, escavado) (CASCUDO, 1980).

Grande parte dos carimbozeiros fabricam seus próprios instrumentos e, não raro, saem para o meio da mata em busca do “pau ocado”, a madeira que dá início ao feitiço do carimbó. Lourival Igarapé – músico, luthier, tocador e cantador de carimbó – explica, em entrevista, que tradicionalmente o couro utilizado para fechar a “madeira ocada” – expressão que designa o tronco quando está pronto para ser escavado – era o couro do veado. Hoje, tanto nas localidades investigadas quanto em outras regiões, opta-se majoritariamente pelo couro de boi na fabricação do tambor<sup>4</sup>. Em entrevista pessoal feita para esta pesquisa, Lourival Igarapé explica:

É aberto o pau oco, o tronco que é encontrado na floresta, que às vezes está com um furo pequeno ainda. Encontra-se o tronco, vai abrindo. Cria-se o aro, joga o couro. Hoje a gente está usando pele de boi, e não de animal silvestre, como o veado, para não estar incentivando a matança. O couro de veado era o tradicional, no tempo dos índios. Antigamente eles usavam vários recursos pra fazer o furo, até queimavam. Faziam fogueira e iam cavando.

O tocador do instrumento senta-se em cima do curimbó e, com as mãos, “bate” o tambor com a marcação rítmica característica da manifestação. Além do curimbó, outros instrumentos como rabeça, violão, cavaquinho, banjo, flauta, clarineta, saxofone (sopro), pandeiro, maracas, matracas e caxixi podem fazer parte da apresentação. “Podem fazer parte” na medida em que o instrumental varia de acordo com a localização. Mas é possível fazer um carimbó apenas com o curimbó, acompanhado por dois pedaços de paus – “pauzinhos” –, que servem para outra pessoa bater na parte traseira deste mesmo tambor, e os maracás. Adicionando o banjo teríamos o carimbó “pau e corda”, chamado assim exatamente por esta formação instrumental básica<sup>5</sup>.

A música tocada enseja uma dança de roda ou feita em pares. Esta dança, quando é apresentada por grupos como os parafródrolclóricos ou por grupos de carimbó “institucionalizados”, possui coreografias exatas e vestimentas específicas<sup>6</sup>. Já nas rodas de carimbó “de raiz”, normalmente quem dança é o público presente, não havendo, neste caso, vestimenta ou coreografias específicas, embora o uso da saia seja algo usual, assim como o passo básico, que evidencia o cortejo dos homens e um jogo de sensualidade das mulheres. Conforme os tocadores vão marcando o ritmo com os instrumentos, o “cantador de carimbó” canta os versos principais, que depois serão repetidos por todos os presentes. É conhecido como “cantador de carimbó” o cantor principal, que puxa os versos e refrãos. O “tirador de carimbó” é aquele que inicia o canto; quem toca o tambor é “batedor de carimbó” e os dançarinos, “dançadores de carimbó”.

Faz-se necessário um esclarecimento importante. Viu-se que, se antes o termo carimbó designava o tambor utilizado na manifestação, posteriormente passou a significar, além deste instrumento, também a dança, a poesia, o canto e os outros instrumentos que o acompanham e que foram sendo acrescentados à manifestação pelos agentes que o produzem, brincam e vivenciam: os carimbozeiros, mestres e grupos pertencentes às comunidades tradicionais. O conjunto desses elementos conectados entre si conforma a manifestação artística e cultural do carimbó tradicional ou “de raiz”, que é foco deste trabalho. A utilização da expressão carimbó tradicional, ou carimbó “de raiz” se faz necessária diante da existência, no Pará, de outro estilo de carimbó, chamado de “moderno” ou “urbano”. Enquanto o primeiro é produzido principalmente pelas populações das cidades interioranas que vivem – ou viviam até há pouco tempo – distantes da lógica comercial, o carimbó urbano resultou do processo de popularização do carimbó na capital paraense a partir de 1970, dentro de um contexto de modernização estética e difusão de seu ritmo através dos meios de comunicação de massa regionais (GUERREIRO DO AMARAL, 2003). Musicalmente, o carimbo “de raiz” diferencia-se do moderno ou comercial, entre outros fatores, porque este último incorpora instrumentos como guitarras, baixos elétricos e bateria (COSTA, 2008). Vale lembrar que se, por um lado, o processo de modernização do carimbó significou a sua inserção em uma lógica de competitividade, ganância e lucro, por outro lado trouxe a popularização do estilo entre os moradores da cidade de Belém e, posteriormente, para outras regiões do Pará e do Brasil<sup>7</sup>. Tal contexto provavelmente contribuiu para que o carimbó se tornasse um dos maiores representantes da identidade regional e da cultura popular paraense. O que, por sua vez, influenciou a expressiva campanha pelo reconhecimento do carimbó como patrimônio imaterial do Brasil, que foi levada a cabo nos últimos anos por mestres, artistas e intelectuais de dentro e de fora do Pará. A campanha alcançou a vitória em setembro de 2014, quando o carimbó obteve a aprovação, por unanimidade do registro, dos representantes do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do qual faziam parte membros do governo e da sociedade civil.



FIGURA 1 Disco do mestre de carimbo Verequete, cercado por instrumentos de carimbó. As sementes complementam a cabaça na construção das maracas.  
Foto: André Moura Campos, Icoaraci, 2011.



FIGURA 2 Tocadores de Carimbó.  
Foto: André Moura Campos, Soure, Ilha de Marajó, 2011.



FIGURA 3 O curimbó.  
Foto: André Moura Campos, Icoaraci, 2011.

Na maior parte das vezes, os “carimbozeiros” exercem múltiplas funções dentro da manifestação: são compositores, instrumentistas, dançarinos e cantadores. No processo de transmissão do carimbó, como nas outras manifestações tradicionais, é evidente a importância da oralidade. Passado de geração em geração, ao longo dos anos, o carimbó nas comunidades tradicionais costuma ser citado como um saber aprendido “de orelhada” e que está “gravado na memória”, tal como descrito por vários entrevistados. Tanto esse aspecto de exercer múltiplas funções dentro do carimbó quanto a importância da oralidade são elementos que persistem ainda hoje, não apenas entre os moradores do interior, mas também entre aqueles que vivem mais próximos da realidade urbana, como é o caso, por exemplo, dos “carimbozeiros” mais jovens.

Sobre a estrutura poética do carimbó tradicional em Marapanim e na Ilha de Maiandeuá, vale ressaltar que, na maior parte das vezes, consiste em duas estrofes com quatro versos cada. Também é comum uma estrutura de duas estrofes na qual a segunda é a repetição dos dois últimos versos da primeira, formando uma espécie de refrão. Já os seus versos fazem referência ao cotidiano das comunidades, ao trabalho, à religiosidade e ao ambiente que as rodeiam. “A diferença do carimbó em cada região

revela-se mediante o trabalho, o mesmo é considerado como uma manifestação de lazer do canto de trabalho” (BLANCO, 2004, p. 6). Na maior parte das vezes, quando o trabalho é na lavoura, normalmente letras e danças expressam o trabalho com a enxada, com a terra. Por exemplo, quando é a pesca, o mar e o rio são constantemente citados, e movimentos de redes expressados no balançar da saia da dançarina. Como a vida no interior paraense foi sendo desenvolvida em torno das atividades agrícolas ou pesqueiras, até há pouco tempo a maior parte dos participantes do carimbó, bem como seus familiares, costumavam ser agricultores ou pescadores. Por isso, o tema mais comum nas letras de carimbó faz referências ao cotidiano rural e pesqueiro dos carimbozeiros.

Mamãe sempre dizia que quando era tempo de plantação o pessoal fazia mutirão, um de planta, outro de roça, outro de capinação, plantando arroz. Chegava fim de semana e: “O que a gente vai apresentar no carimbó, nossas coreografias?”. “Qual era teu trabalho?”. “Era roçando”. “Então é isso que tu vais apresentar”. Aí pega a foice, tua mulher com o terçado na mão, aí fazia a foice de pau. “E tu?”. “Plantação de mandioca”. Aí cada um levava uma maniva... (Mestre Pelé, em entrevista<sup>3</sup>.)

Em uma série de artigos publicados no jornal O Liberal no ano de 1986, o pesquisador Antonio Francisco Maciel acompanhou mestre Lucindo, de Marapanim, coletando e interpretando composições de carimbó da Região do Salgado. Classificou-as em temas como trabalho, erotismo, terra, ecologia, religião e lirismo, buscando entender como lavradores e pescadores da Região do Salgado expressam o sentido que dão às suas vidas e cotidianos através do carimbó. O autor afirma que a poesia do carimbó é a literatura do homem da Zona do Salgado, expressando os anseios de lavradores de pescadores, “[...] dando conta do seu dia a dia, no campo ou no mar, relatando os seus conflitos sociais, políticos e econômicos [...], retrata a vida do homem interiorano marginalizado e esquecido ao longo da história” (MACIEL, 1986a, p. 9). O autor destaca que as letras do carimbó remetem à busca por melhores condições de vida e aos desafios do trabalho diário, que variam entre uma terra fecundamente cíclica e os perigos do mar. Quando a lavoura já não gera os elementos necessários para a subsistência, o amazônida volta-se para o mar. E quando a época é de seca e escassez de peixe, ele retorna à lavoura. Maciel (1986b) destaca como, aliada a essa constante preocupação com a fauna e a flora local, está presente também nas letras de carimbó a atitude contemplativa que o carimbozeiro poeta tem perante a natureza que o cerca, assim como a sensibilidade profunda para os sons, ruídos e movimentos da natureza que o rodeia. Vale citar que, além da natureza, outro tema recorrente nas letras de carimbó é a questão do erotismo e da sedução, sendo necessário conhecer os hábitos e os duplos significados das palavras e expressões do caboclo para compreender “[...] a interpretação dúbia de que são dotados os versos do carimbó.” (MACIEL, 1989c, p.



27).

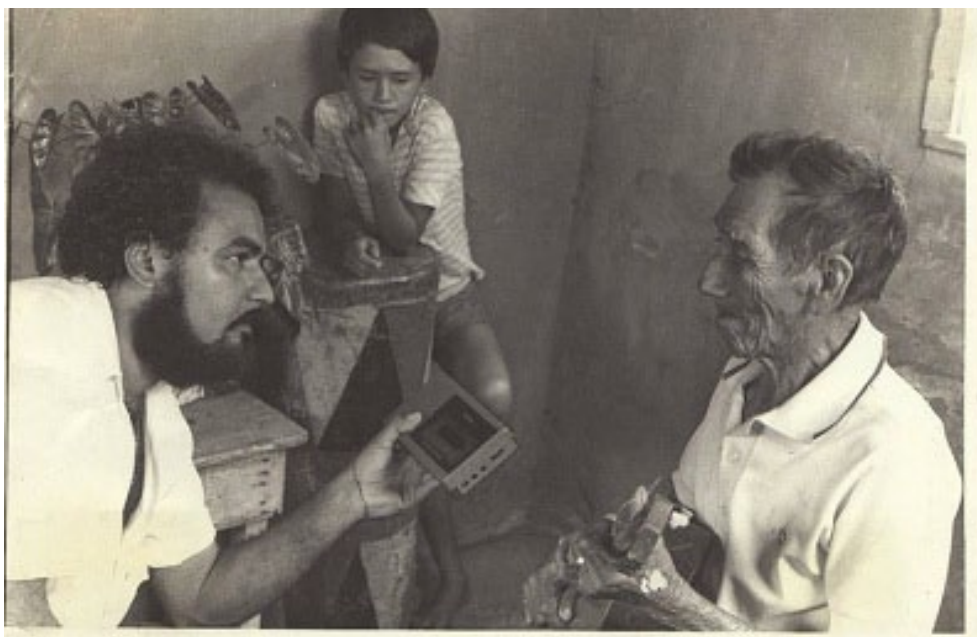


FIGURA 4 Foto cedida pelo pesquisador Antonio Maciel (arquivo pessoal) que, na foto, aparece entrevistando um dos maiores mestres de carimbó, Mestre Lucindo (1906-1988). Marapanim, Pará, 1986. Fotógrafo: Patrick Pardine.



FIGURA 5 Pescador de Algodão.  
Foto: Bruna Muriel Huertas Fuscaldo, Ilha de Maiandeuá, 2011.



FIGURA 6 Barco de pesca em Algodual.  
Foto: Bruna Muriel Huertas Fuscaldo, Ilha de Maiandeuá, 2011.

### 1.1 Carimbó encantado, carimbó execrado

Parece importante adentrar brevemente ao terreno da religiosidade local a fim de compreender algumas características específicas do carimbó nas localidades investigadas. Na Zona do Salgado, como em grande parte da região amazônica, além das religiões comumente encontradas nas outras partes do país, como o catolicismo, o protestantismo, a umbanda e o candomblé, existem a pajelança cabocla e a encantaria amazônica. De maneira resumida pode-se dizer que a pajelança apresenta-se como uma forma de xamanismo na qual o pajé (curandeiro) incorpora (através de um ritual de transe) as entidades conhecidas como encantados ou caruanas. Através desta incorporação, o curandeiro realiza processos de curas físicas e espirituais. A pajelança engloba todo um conhecimento sobre as plantas medicinais, fórmulas curativas, regras e abstenções alimentares, rituais e a crença em inúmeros encantados (MAUÉS, 2005). A pajelança cabocla diferencia-se da indígena por corresponder àquela que é feita pelas comunidades rurais e ribeirinhas não indígenas, sofrendo um maior processo de sincretismo. Não raro, os moradores das comunidades visitadas realizam, simultaneamente, processos de cura através da pajelança, creem nos encantados e possuem um altar para São Benedito na sala de estar. A seguir, o mestre de carimbó e bumba meu boi Antonio Carlos Madureira, curandeiro “preparado” na pajelança, conta seu processo de iniciação na pajelança:

Meu avô dizia que era filho de escrava. E a mãe do meu pai chamava Maria Buraco, tinha o furo grande na orelha, nariz furado. Venho dessa mãe índia. Venho dessa mistura. Me criei em Icoaraci e aos 12, 13 anos me trouxeram aqui pra um senhor no Marajó, que me defumou. Me levaram pro Mestre Exedito, que era um grande médico, e também trabalhava de pena e maracá. Fizem o trabalho, passei sete dias pra lá, comendo os alimentos adequados. Recebi cinta, recebi maracá. Sou preparado na pajelança pena e maracá, como a gente chama [...]. Aí nessa coisa da pajelança a gente tem as coisas “do fundo”. Tem uns que falam que são peixes, outros que são cobra, outros seres são reis, rainhas, princesas. Olha essa música: “Sou princesa bordoinha, sou encantada numa serpente. Sou filha do rei de Caúna, eu venho vindo, eu venho vindo nas ondas do mar...” Cantando aqui vem um ou outro que aparece de repente. As doutrinas cantadas, de pena e maracá, é considerada pra nós como as linhas de fundo, de cura realmente. Entra curandeiros, ervas, aquelas coisas todas [...]. Na pajelança não se arreia tanto a oferenda, é mais jogar uma marapa, passar um incenso, birra, benjuin, alfazema e alecrim, arruda e a própria guiné que aqui pra nós é mucuracaá. Então faz a defumação com aquilo que é pra afastar as más influências, aquela coisa toda. E é assim<sup>9</sup>.



FIGURA 7 Antonio Madureira, Mestre de carimbó, bumba meu boi e curandeiro da pajelança. Foto: André Moura Campos, Cachoeira do Arari, Ilha do Marajó, 2011.

Os encantados são seres humanos que não morreram, mas “se encantaram”, ao serem levados por outro encantado para seu local de morada. Esses locais costumam ser os “fundos” (de lagos, rios, mares, igarapés) conhecidos pelo nome de “encantes”. Para que alguém seja levado para o fundo por um encantado, é preciso que este “se

agrade” da pessoa, por alguma razão. É comum a ideia de que, se alguém for levado por algum encantado para visitar o encanto, deve evitar comer as coisas que lhe são oferecidas, caso contrário se encantará, não podendo mais viver no mundo da superfície, como os demais seres humanos. (MAUÉS, 2005, p. 19.) Os encantados – cujas referências podem vir tanto de entidades indígenas quanto de lendas europeias, que incluem sereias, príncipes e reis – são igualmente poderosos, respeitam-se entre si, e podem trabalhar coletivamente nos processos de cura, ajuda, proteção e punição daqueles que a eles recorrem. Entre os encantados mais conhecidos do Pará estão a Yara, a Cobra Grande, o Curupira, o Boto, e linhagens de Princesas (descritas como entidades louras, brancas, de olhos claros). Na Ilha de Maiandeuá, onde se encontram as localidades de Fortalezinha e Algodoal, o encantado mais presente nas lendas – e conseqüentemente nas letras dos carimbós – é a figura da Princesa. A Princesa tem similaridades com a representação da Yara, aquela que dentro da mitologia amazônica é considerada a rainha do mar ou senhora das águas. Mas se diferencia desta porque também beneficia as pessoas com sorte, fortuna e saúde, enquanto Yara está mais relacionada ao perigo e à morte. Em toda a região do Salgado, os seres “encantados” estão presentes compondo mitos locais, fazendo parte da vida dos moradores da região. Em Algodoal, os visitantes são aconselhados a pedir licença à Princesa sempre que chegam à Ilha, antes de entrar na praia e antes de pisar no lago que é o local de sua morada.

“Tavam” dois pescadores pescando, cada um com uma tarrafa, que neste tempo não existia rede, era tarrafa. Aí quando um tá tirando o peixe, viu aquela moça, estatura boa, cabelo louro, assim eles contam [...] Era uma meia noite, mas de luar. Apareceu pro um, outro, quando o outro viu, largou a tarrafa e correu pro lado do companheiro! – ‘Tu tá vendo aquela mulher? – ‘To vendo!’ – ‘Mas que coisa, lá vai ela andando ali! Mas que mulher bonita!’ – ‘É rapaz, mais ela é tão bonita, parece uma princesa [...]’ (Seu José Cristo, Seu Gudengo, Algodoal<sup>10</sup>)

A Princesa está presente em nomes de praia, de lago, restaurantes, barcos, pintada na parede da escola da vila e, claro, em muitas das letras de carimbó. Como esta, de Chico Braga<sup>11</sup>:

Da Ilha de Maiandeuá  
Tenho história pra contar  
Tenho lendas da princesa  
Na praia de Algodoal

Aonde mora o rei  
Mas ele não canta só  
Canta com Chico Braga  
Que é o rei do carimbó

Percebe-se que o carimbó resguarda uma memória coletiva compartilhada pelos moradores dessas comunidades, incorporando em suas letras os mitos dos antepassados e fazendo com que esses moradores “[...] revivam a mitologia em seus encantados” (BLANCO, 2004, p. 5). Desta forma, o carimbó – como outras manifestações culturais tradicionais – expressa outras maneiras de lidar com o mundo, nas quais natureza e cultura, mortos e vivos, mundo real e mundo imaginário se relacionam de forma intensa, incitando:

[...] a um abandono do individualismo, quando pede proteção mágica contra um mundo que, ao contrário do que assegura o credo burguês, não é nem linear, nem racional [...] porque as festas populares negam o poder do mercado, do dinheiro, e da racionalidade capitalista que constrói os preços e o mundo. (DA MATTA, 1998, p. 77)

E concorda Da Matta (1998), para quem a visão de mundo explicitada nas festividades tradicionais se contrapõe à lógica racionalista da sociedade capitalista na qual predominam evidentes os interesses de mercado e a busca pelo lucro, por exemplo, nas festas oficiais e nos grandes eventos criados pela indústria cultural.

Durante o trabalho de campo evidenciou-se a existência de muitos ex-carimbozeiros, que deixaram de brincar o carimbó após um processo de conversão religiosa, sendo inevitável uma reflexão sobre a presença do carimbó em comunidades nas quais as igrejas evangélicas ganham cada vez mais adeptos. É caso de Fortalezinha. A menor das comunidades visitadas apresenta, de maneira mais explícita, o conflito existente entre o carimbó (e outras manifestações culturais tradicionais amazônicas) e os membros das igrejas pentecostais e neopentecostais<sup>12</sup>. Enquanto a maior parte dos carimbozeiros se afirma católica – praticante ou não –, os membros da sede local da Assembleia de Deus parecem ver na manifestação a expressão de tudo aquilo que sua igreja condena.

Os processos de conversão nas comunidades amazônicas são cada vez mais comuns. Muitas vezes eles estão relacionados à tentativa de o nativo deixar “o mundo das drogas”, o “mundo da perdição”. Para os membros da igreja que predomina em Fortalezinha, o carimbó está inserido em um universo que deve ser evitado, ao potencializar o desejo pelo uso de entorpecentes, demonstrando o caráter “pecador” daqueles que buscam a diversão tocando, dançando e cantando o carimbó. Rosendo Teixeira conta como vivenciou esse processo. Um dos moradores mais antigos da vila, Seu Rosendo converteu-se e hoje é um dos maiores pregadores da vila. “Minha mãe era católica, adoradora de ídolos [...] Depois que eu ouvi a voz de Deus, Deus começou a me transformar e fiquei nova criatura. Tu sabe o que é aceitar Jesus? É a

maior experiência humana<sup>13</sup>". Afirmou que, antes de "conhecer a Deus" ele participava de tudo o que "não prestava" na Ilha, carimbó, festas, álcool. Aos 31 anos passou pela conversão e hoje afirma com orgulho que, apesar de não saber ler, é capaz de recitar todos os salmos da Bíblia. Ressaltou a luta para tirar as pessoas do caminho das "trevas", mas como "aquele que é das trevas" guerreia e é persistente, tira as pessoas do caminho de Deus e as leva para mundo do "erro". Este mundo é marcado pelos prazeres da carne, que o carimbó estimularia: "É a carne. O homem dança, pula, tá alegre... E a carne é uma massa, qualquer fermento que põem ela cresce. Põe cachaça, a carne fica ansiosa para fazer o que pede". Foi possível perceber que o crescimento evangélico intensifica as reações contrárias e restritivas às manifestações artísticas e culturais que resgatam e exaltam as raízes africanas e indígenas, como é o caso do carimbó. Uma relação diferente da que tinha, até então, o catolicismo popular que na região amazônica engloba especificidades como a presença dos encantados e o carimbó durante as celebrações. Uma das características mais marcantes do catolicismo popular é a presença do profano em seus rituais (MAUÉS, 2011, p. 7). Segundo os próprios moradores das comunidades amazônicas do Salgado que se autodenominam católicos, inclusive, o que os diferenciam dos crentes – como denominam os seguidores das variadas tendências evangélicas – é exatamente o alto grau de permissividade do catolicismo<sup>14,15</sup>.

## 1.2 O carimbó e a natureza amazônica

Mais do que a predominância de referências a figuras do catolicismo, da umbanda e da encantaria, o conteúdo das letras de carimbó está relacionado à natureza que rodeia o amazônida, respeito, admiração, proteção, unidade com a floresta. Além do instrumental básico, esta é outra característica que une os carimbós das três localidades investigadas: expressar a natureza da Amazônia paraense. Além da exaltação e do conhecimento da fauna e da flora que os cerca, é comum observar entre os carimbozeiros a indignação sentida em relação à destruição do ambiente. Tanto nas letras mais antigas quanto em composições recentes, há denúncias em relação à poluição, ao desmatamento e à extinção de animais. "Num diálogo constante com a natureza, o poeta do carimbó adverte os seres dos perigos que o cercam, principalmente quando a presença do homem é uma ameaça à sua condição de ser livre, solto no mato." (MACIEL, 1986d, p. 4). O autor descreve o carimbó como um "canto ecológico", relembrando a seguinte letra de mestre Lucindo<sup>16</sup>: "Veado do Mato é bicho corredor, Corre veado, lá vem caçador." Ou esta:

O pau rolou, rolou  
Caiu no chão

O pau caiu, caiu  
Lá na mata e ninguém viu.

Muitos informantes fizeram referência à destruição da natureza como uma das coisas que mais os preocupam atualmente. Carimbós contemporâneos expressam esta preocupação, como a letra de Mestre Pelé, carregada de termos que estão em voga nos discursos ecológicos: “O aquecimento global, todos nós somos culpados [...] Falta de respeito, assassinato, A grande devastação [...]”. Mas, para além de uma preocupação ecológica presente nas letras, considera-se que o carimbó expressa uma interpretação holística do cosmos ao revelar, em suas letras, uma natureza humanizada, que partilha dos anseios, sensações, alegrias e angústias do compositor. Grande parte das manifestações artísticas da cultura tradicional brasileira remete às cosmovisões indígenas e africanas. Estas partem de uma perspectiva de relação entre ser humano e natureza diferentes da cosmovisão ocidental dualista, marcada por uma visão utilitarista de natureza, considerada um objeto externo, inerte e inferior, a ser transformado a partir do conhecimento técnico-científico do ser humano, superior e dominador (SANTOS, 1988). Em oposição a esse modelo, a maior parte das cosmovisões indígenas sustenta uma visão holística de mundo, em que: “[...] se reconhece la condición del hombre como parte del orden cósmico y se aspira a una integración permanente, que solo se logra mediante una relación armónica con el resto de la naturaleza” (BONFIL BATALLA, 1972, p. 56). O carimbó remete, portanto, às interpretações indígenas e africanas sobre a relação entre ser humano e natureza, que diferem da concepção hegemônica, herdada de uma visão bíblica criacionista de homem dominador do meio e de um projeto iluminista de experimentação e matematização do mundo, além dos ideais de progresso que se tornaram hegemônicos com o processo de colonização e a consolidação do capitalismo. Compreender representações de mundo em que o ser humano é visto como integrado e não contraposto à natureza pode contribuir para o questionamento da visão dicotômica imperante e das ações depredatórias dela derivadas. Neste sentido, acredita-se que o carimbó reflita outras experiências, contra-hegemônicas, relacionadas às ideias das epistemologias do Sul, definidas como um conjunto de saberes e práticas que, ao longo da história, foram produzidos por distintos povos, contextos e culturas que, marginalizados desde o início do processo de colonização até os dias de hoje, foi desqualificado ao longo da história pelo sistema dominante. As diferentes instituições sociais e o pensamento científico dominante esforçaram-se em produzir a “não existência” de tais práticas sociais e saberes, considerando-os inferiores, improdutivos e residuais (SANTOS, 2010)<sup>17</sup>. É neste sentido que se defende a importância do carimbó para o Pará e para o Brasil e a necessidade de ações, por parte do poder público, voltadas para a legitimação dos saberes e práticas sociais nele contido.

## 2 Identidade cultural regional, patrimônio cultural imaterial nacional

Ao expressar elementos fundamentais do modo de vida tradicional amazonense – como a relação com a natureza – o carimbó revela uma identidade cultural específica. Identidade esta que sempre diz respeito a um outro, não existindo, *a priori*, sem o outro ao qual o indivíduo ou grupo se afirma ou contrapõe.

A identidade remete, portanto, a um alhures, a um antes e aos outros [...] ela pode ser descrita como um caldeirão de enunciados ou de *declarações de identidade* alimentado por suas relações com o alhures, o antes e os outros, que lhe transmitem feixes de informações heterogêneas, insuflando-lhe diversidade [...] é então múltipla, inacabada, instável, sempre experimentada mais como uma busca que como um fato.” (AGIER, 2001, p. 4.)

Neste sentido, uma identidade paraense só é possível frente a outras identidades. A frase “O carimbó só existe aqui, no Pará!” foi uma das mais repetidas e destacadas pelos entrevistados, mostrando que a manifestação, sem dúvida, tornou-se símbolo da singularidade cultural da região, embora essa identidade não exista de maneira estática, já que conforme os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam “[...] somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” (HALL, 2002, p.13).

Sem ser imutável e fixa, a identidade cultural, em um processo contínuo de formação e transformação, define – ainda que temporariamente – o indivíduo e a coletividade à qual ele pertence. Diversos elementos presentes no carimbó remetem ao modo de vida das comunidades tradicionais amazônicas: a matéria-prima utilizada na fabricação dos seus instrumentos; o mito por trás dos encantados presente nas letras; a sua relação com o catolicismo popular da região; a denúncia à devastação da floresta amazônica; o conhecimento laboral adquirido na pesca e na lavoura; a íntima relação com o mar e os ciclos da lua; o êxodo do lavrador e do pescador; a expressão corporal dos dançadores de carimbó, que relembram as danças de roda portuguesas; os rituais indígenas; os movimentos corporais que remetem à cultura afrodescendente; a lembrança de um carimbó dezembrino feito para São Benedito; as referências ao açai, ao tacacá e ao tucupi; a importância do igarapé na hora de encontrar o pau ocado que vai servir de tambor, a embaúba que faz a flauta, o fruto da cabaça que serve tanto para o maracá quanto para a cuia de tacacá; a semente do urucum que dá o som da maraca, inseparável do curimbó. Tudo isso é carimbó. E é Pará. E é, também, Brasil. As características sociais, históricas, geográficas e o processo de miscigenação específicos na Amazônia Atlântica geraram a união das pessoas em torno de um



conjunto de valores comuns, que lhes dão um sentido de identidade. Está claro que as práticas sociais, as crenças e os valores das comunidades tradicionais amazônicas – cuja base econômica é a pesca e a lavoura, que constroem suas próprias casas, barcos e instrumentos de trabalhos com a matéria-prima retirada da natureza, que acredita nos encantados e mantém sua fé através do catolicismo popular e na cura da pajelança – estão se transformando a cada dia. Essas comunidades assumem novas características, atividades produtivas, crenças e expressões artísticas. E com os processos de modernização, globalização e inovações tecnológicas, tais transformações assumem, na Amazônia e no mundo, intensidade e rapidez historicamente inigualáveis. Durante o trabalho de campo percebeu-se que as comunidades estudadas têm o comércio ou o turismo como as atividades econômicas principais, a religião predominante é a evangélica e o ritmo musical conhecido como o tecnobrega prevalece. No entanto, a todas essas preferências ou atividades o carimbó resiste. E, ao se fazer presente, traz à tona uma série de elementos historicamente compartilhados, que dão a essas comunidades características singulares, identidade, enfim.

Todos os mestres e carimbozeiros entrevistados destacaram dificuldades em termos de apoio financeiro e falta de reconhecimento por parte do poder público. Neste sentido a campanha Carimbó Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro assumiu uma importância considerável, já que a confirmação do *status* de patrimônio determina que essa manifestação deve ser protegida, conservada e estimulada pelo poder público. Em 2008 o pedido foi protocolado junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), organismo federal de proteção ao patrimônio, criado em 1937, que obedece ao seguinte princípio normativo contemplado pelo artigo 216 da Constituição da República Federativa do Brasil: cabe ao poder público, com o apoio da comunidade, proteger, preservar e gerenciar o patrimônio histórico e artístico do país (BRASIL, 1988). Em 2008, o pedido-registro do carimbó como patrimônio imaterial foi feito pela Irmandade de São Benedito, de Santarém Novo, com o apoio das associações Raízes da Terra, Uirapurú e Japiim, de Marapanim. Aprovado em 2009, o texto passou a constar no sistema do Iphan como parte do processo de registro em andamento:

Para nós, o registro do Carimbó como bem cultural de natureza imaterial significa um importante passo para garantir sua preservação e seu reconhecimento como patrimônio de nossa cultura, elemento essencial e definidor de nossa identidade. O registro se faz necessário diante do acelerado processo de desagregação social e homogeneização cultural que atinge a região amazônica, onde as culturas nativas e tradicionais vêm sendo velozmente atropeladas pelos produtos culturais da modernidade capitalista, o que ameaça a diversidade e as identidades próprias dos povos desta região. (LOUREIRO, 2012)

Finalmente, em 11 de setembro de 2014, o carimbó foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Segundo a atual presidenta do Iphan, Jurema Machado, esta ação demonstra que “[...] o Estado, junto com os detentores desta prática, é agora um parceiro na manutenção, na salvaguarda e na vitalidade deste bem”, enquanto Marta Suplicy, então ministra da cultura do Brasil, afirmou que a ação reconhece o carimbó como patrimônio perene: “Quando se tem uma expressão cultural deste porte e não há chancela do Estado, ela tende a desaparecer ao longo dos anos” (PORTAL IPHAN, 2014, p. 1)<sup>18</sup>. Tanto o pedido-registro feito pela Irmandade de São Benedito quanto as falas das autoridades defendem a necessidade de políticas públicas que estimulem e valorizem as manifestações culturais tradicionais frente ao processo de homogeneização cultural advindo do processo de globalização crescente. Reforçam essas afirmações a análise de Renato Ortiz sobre a inexistência de uma real globalização a partir da década de 1970 (ORTIZ, 1994). Esta significaria, necessariamente, um intercâmbio econômico e cultural equilibrado entre todos os países. O que se percebeu nas últimas décadas foi mais um processo de homogeneização cultural do modo de vida estadunidense sobre o resto do mundo, uma mundialização da cultura do consumo que leva a um desmantelamento de outros modos de vida que não fazem parte desta lógica. Especialmente através da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa viveríamos um processo de desintegração, no plano cultural e ideológico, dos valores das comunidades tradicionais.

Paralelamente, há o desaparecimento de manifestações artísticas como o carimbó ou um processo de turistificação dessas manifestações, com a incorporação dos objetivos de lucro e consumo. Contemporânea à análise de Ortiz, a pesquisadora Maria Nazaré Ferreira destacou o processo duplo de atuação da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa que, por um lado, desintegram “[...] valores culturais, históricos, morais, éticos e estéticos dos povos latino-americanos, e, de outro, globalizam, homogeneizando gostos e costumes.” (FERREIRA, 1995, p. 22). Simultaneamente, portanto, assiste-se ao fortalecimento das correntes globalizantes e dos movimentos de defesa sobre o local e o regional. É um momento de polarização entre o local e o global, no qual a crescente universalização de um modo de vida implica uma necessidade de autodefinição e autoconhecimento. “Daí minha preocupação com a identidade brasileira [...] pergunto-me se não é precisamente nessas situações de irresistível globalização que mais ficamos conscientes de nossa singularidade e identidade” (DA MATTA, 1998, p. 73). A “identidade própria” da cultura amazônica que, no Pará, tem entre seus elementos constituidores o carimbó, é parte de um conjunto de “identidades próprias” que formam o país. O processo de formação histórica do Brasil o fez culturalmente singular e fortalecer essa singularidade deve ser um dos objetivos das políticas públicas contemporâneas. Estimular o carimbó é parte do

fortalecimento identitário do Pará – e do paraense – e é parte de um processo de construção de um Brasil mais coerente com sua história e sua diversidade intrínseca. Entende-se que o estabelecimento de ações públicas para as culturas tradicionais e suas manifestações artísticas contribui de maneira irreversível para o objetivo, citado por Darcy Ribeiro, de “[...] reverter a tendência secular de que uma minoria dirigente siga controlando o Brasil conforme seus interesses” (RIBEIRO, 1995, p. 248). Minoria esta que sempre buscou, explicitamente, excluir os povos tradicionais dos processos de participação política, limitando o projeto de desenvolvimento nacional dentro de um modelo exclusivamente beneficiador desta mesma minoria.

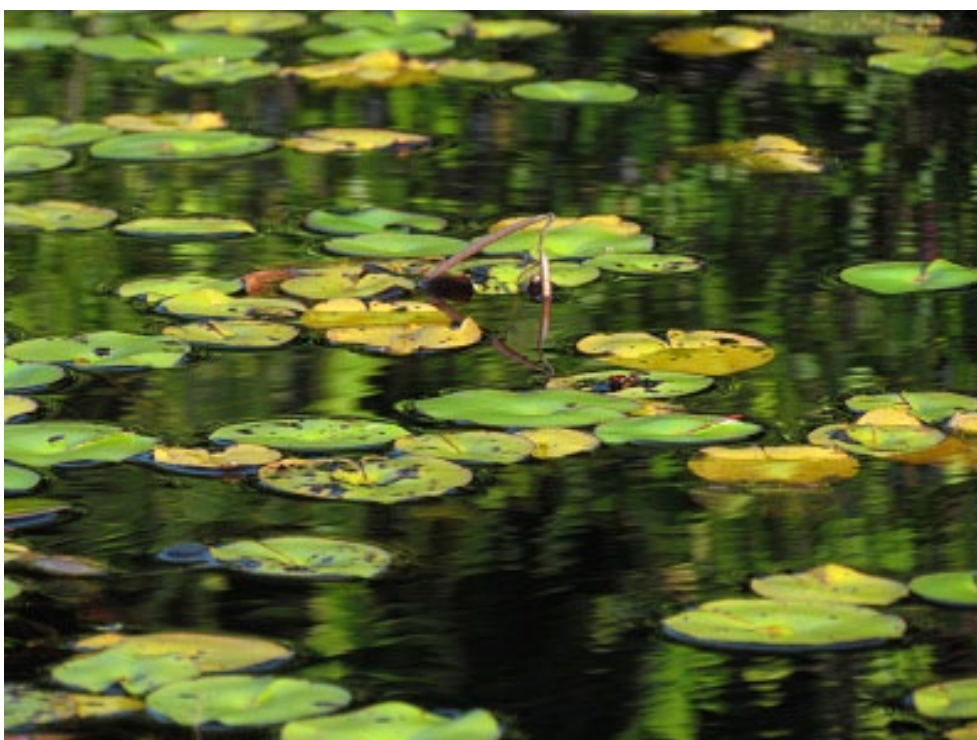


FIGURA 8 Lagoa da Princesa, onde mora o encantado mais famoso de Algodual.  
Foto: Bruna Muriel Huertas Fuscaldo, Algodual, Ilha de Maiandeuá, 2011.



FIGURA 9 Mestre Antonio Madureira e seu aprendiz, conhecido como "Rato", levam embarcação para o Igarapé.  
Foto: André Moura Campos, Cachoeira do Arari, Ilha do Marajó, 2011.



FIGURA 10 Banjo e maraca, instrumentos do carimbó.  
Bruna Muriel Huertas Fuscaldo, Fortalezinha, Ilha de Maiandeuá, 2011.

## Considerações finais

As culturas tradicionais e suas manifestações artísticas e culturais trazem consigo

uma visão de mundo distinta da hegemônica. Carregam em si elementos de saberes e práticas sociais ancestrais baseadas na reciprocidade, no respeito ao conhecimento dos mestres, no sentido de coletividade, na valorização do prazer e da celebração, na visão holística de mundo, na relação e no conhecimento profundo da natureza. Ao serem reproduzidas, revividas e reinventadas, manifestações como o carimbó – e a marujada, o bumba meu boi, a congada, a cavalhada, a folia de reis – reforçam elementos necessários na hora de pensarmos alternativas às práticas sociais e aos valores dominantes. Mesmo pesando o aumento da consciência em relação aos impactos ambientais, atividades depredatórias seguem predominando nos programas políticos voltados para o desenvolvimento nacional. A cultura do individualismo e do consumo, propagadas e difundidas, principalmente, através da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa, seguem se expandindo. E a ideologia do progresso, vista como sinônimo de desenvolvimento econômico – muito embora nos grandes centros urbanos siga predominando a desigualdade social – é, muitas vezes, defendida como solução para o “atraso” das comunidades tradicionais. Ao mesmo tempo em que há um dismantelamento do modo de vida tradicional e a desintegração de seus valores, assiste-se à expansão de valores e práticas como o individualismo, a concorrência, o ideal de acúmulo, de competição e a mercantilização das relações sociais. Voltar-se para as culturas tradicionais é voltar-se para outras formas de explicação, compreensão e vivência da realidade, repleta de referências – práticas e simbólicas – necessárias no projeto de construção de um Brasil artisticamente plural, socialmente justo, culturalmente diverso e ecologicamente equilibrado.

Reconhecer, afirmar, valorizar e estimular a produção do carimbó é fortalecer as comunidades tradicionais amazônicas, o amazônida, o paraense. Assim como outras manifestações da cultura tradicional brasileira, o carimbó foi e é produzido por setores marginalizados no processo de hierarquização étnica e social construído desde a colonização. As populações amazônicas sofreram as consequências de uma desigualdade regional no projeto de desenvolvimento econômico, social, político e cultural do Estado brasileiro. Reverter esta situação significa, entre outras coisas, ampliar o conhecimento sobre o modo de vida das populações tradicionais amazônicas e implementar políticas de valorização e produção de suas manifestações culturais. É neste sentido que se celebra o recente reconhecimento do carimbó como patrimônio cultural imaterial do Pará e do Brasil.

## Notas

(1) Estudante de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo (PROLAM/USP), São Paulo, Brasil. E-Mail: [bmuriel@usp.br](mailto:bmuriel@usp.br).

- (2) Este trabalho reflete, parcialmente, os resultados contidos no relatório de pesquisa “Carimbó, expressão da cultura tradicional paraense”, entregue à Funarte em 2011 como resultado de investigação realizada através do “Prêmio Bolsa Fundação Nacional das Artes/Funarte em pesquisa crítica sobre culturas tradicionais 2010”.
- (3) Esta periferação regional relaciona-se à ideia de “colonialismo Interno” de Pablo Gonzáles Casanova, um regime social específico de exploração que articula, desde a Colônia, as relações políticas, econômicas e étnicas dentro de cada país.
- (4) Entrevista pessoal concedida à pesquisadora em Icoaraci-PA, em 23 de março de 2011.
- (5) Saindo da Zona do Salgado, o carimbó englobaria modalidades regionais que recebem denominações específicas, como o *bangüê* de Igarapé-Miri, o *retumbão* de Bragança, o *gambá* de Óbidos, o *peru* da praia do Atalaia em Salinas, o *siriá* de Cametá (OLIVEIRA, 2000, p. 362).
- (6) Os grupos parafolclóricos, em sua maioria, protagonizam apresentações em barcos ou restaurantes, na capital e em outras localidades turísticas, mesclando elementos de diversas manifestações regionais.
- (7) A discussão sobre a valorização, urbanização e comercialização do carimbó a partir de 1970 pode ser encontrada nas obras de Guerreiro do Amaral (2003) e Costa (2008), ambas utilizadas como fontes bibliográficas do relatório de pesquisa “Carimbó, expressão da cultura tradicional Paraense” entregue à Funarte em 2011. Nele, esta pesquisadora também faz um balanço do contexto atual do carimbó moderno ou comercial, diferentemente do presente artigo, que foca exclusivamente o carimbó tradicional da Zona do Salgado.
- (8) Domingos da Silva, “Mestre Pelé”, é nascido na cidade de Maranhãozinho, mas viveu a vida toda em Marapanim. Aprendeu o carimbó com a bisavó Julia Pipira, tocadora de pandeiro e cantora de carimbó. Concedeu entrevista pessoal à pesquisadora em Marapanim-PA, em 26 de março de 2011.
- (9) Entrevista pessoal concedida à pesquisadora, Cachoeira do Arari, Ilha do Marajó, em 15 de março de 2011. Apesar de mestre Madureira viver no Marajó e não pertencer à Zona do Salgado, seu depoimento é interessante para compreender a religiosidade local e o sincretismo entre o catolicismo e a pajelança, presente no carimbó de Marapanim, Algodoal e Fortalezinha.
- (10) José Cristo, “Seu Gudengo”, é um dos moradores mais antigos de Algodoal-PA. Compositor e tocador de carimbó, Seu Gudengo era pescador e atualmente possui um bar na Praia da Princesa, uma das praias mais visitadas pelos turistas. Entrevista concedida à pesquisadora. Algodoal, 20 de março de 2011.
- (11) Francisco Paula Monteiro Braga, o Chico Braga (1945-) é nascido em Magalhães Barata, distrito de Marapanim, é figura emblemática na Ilha de Maiandeuá onde vive há décadas como pescador. Durante o trabalho de campo era comentário generalizado a exploração que Braga viveu por parte de artistas urbanos e da indústria fonográfica paraense. Segundo dizem, várias de suas composições foram gravadas e se tornaram sucesso, sem que ele tenha recebido reconhecimento ou retorno financeiro pelos direitos autorais. As conversas com Chico Braga e nossas conversas não foram gravadas, a pedido dele. Mas Chico nos contou um pouco da sua história de vida, do carimbó que era feito “na época dos antigos” e das músicas que foram gravadas por outros compositores sem que ele obtivesse retorno como autor. O encontramos na beira da praia, costurando a sua rede de pesca, embaixo de um calor de 40° C. Depois de um momento inicial (em que os cachorros quase avançaram na gente, e em que Braga gritava que não queria falar nem com jornalista, nem com pesquisador) tivemos momentos muito interessantes, cheios de informações e músicas. Impressiona a quantidade de letras criadas pelo compositor que, em sua maioria, expressam amor e encantamento diante das belezas da paisagem da ilha e do encantado da Princesa.
- (12) O pentecostalismo é um movimento cristão proveniente do protestantismo evangélico, que ressalta a importância da experiência com o Espírito Santo (iniciada pelo batismo no Espírito Santo e confirmada pelos dons de falar novas línguas) e que tem entre suas principais características a ênfase nos dons espirituais, a leitura literal dos textos bíblicos e uma busca constante pela salvação da alma. No Brasil, o pentecostalismo dividiu-se entre o histórico (que surgiu em princípios do século XX e cuja maior representação é a Assembleia de Deus), a segunda geração (1950, Deus é Amor) e os neopentecostais (a partir de 1970, Universal do Reino de Deus)

(PASSOS, 2005).

(13) Rosendo Teixeira, de Fortalezinha-PA, é pescador e lavrador. Entrevista pessoal concedida à pesquisadora em Fortalezinha, 15 de março de 2011.

(14) É interessante notar como, apesar da relação histórica entre as festividades católicas e as rodas de carimbó, diferentemente da maioria das manifestações culturais tradicionais brasileiras que envolvem dança e música, o carimbó quase não carrega em seus versos a temática cristã. Apesar das datas preferidas para a prática serem as relacionadas aos santos padroeiros das comunidades, “[...] o poeta do carimbó raramente busca inspiração nos motivos religiosos para a concretização de seus versos” (MACIEL, 1986a, p.13). Tampouco se percebem muitos elementos da religiosidade afro-brasileira, com exceção das letras do mestre Verequete: “Chama Verequete, Chama Verequete, Ogum, Ogum, Papai Ogum, Ogum, Ogum, Mamãe Ogum”. Mas tudo indica que essas referências às entidades afro-brasileiras no carimbó de Verequete estão mais relacionadas à experiência do próprio artista nos terreiros de umbanda. Quer dizer, o carimbó expressa o sincretismo e a pluralidade religiosa da região na medida em que exprime as referências religiosas daquele que o realiza.

(15) É interessante notar como, apesar da relação histórica entre as festividades católicas e as rodas de carimbó, diferentemente da maioria das manifestações culturais tradicionais brasileiras que envolvem dança e a música, o carimbo quase não carrega em seus versos a temática cristã. Apesar das datas preferidas para a prática serem aquelas relacionadas aos santos padroeiros das comunidades, “[...] o poeta do carimbó raramente busca inspiração nos motivos religiosos para a concretização de seus versos” (MACIEL, 1986a, p.13). Tampouco se percebem muitos elementos da religiosidade afro-brasileira, com exceção das letras do mestre Verequete: “Chama Verequete, Chama Verequete, Ogum, ogum, Papai Ogum, Ogum, Ogum, Mamãe Ogum”. Mas tudo indica que estas referências às entidades afro-brasileiras no carimbó de Verequete estão mais relacionadas à experiência do próprio artista nos terreiros de umbanda. Quer dizer, o carimbó expressa o sincretismo e a pluralidade religiosa da região na medida em que exprime as referências religiosas daquele que o realiza.

(16) Lucindo Rebelo da Costa, Mestre Lucindo (1906-1988), nasceu no distrito de Água Boa, município de Marapanim-PA. É reconhecido como um dos maiores mestres do carimbó tradicional. Foi pescador, como os demais caboclos da região onde viveu e faleceu. Poeta e compositor, é considerado por alguns como o maior representante do carimbó do Salgado, onde se apresentava com seu conjunto: *Os Canarinho*. Aos 15 anos se destacava como compositor de carimbó, cantor, tocador de banjo, viola e cavaquinho. O carimbó de Mestre Lucindo é mais cadenciado e suas letras são poéticas, falam principalmente do cotidiano do pescador: “Ó lua, lua, luar/Me leva contigo pra passear”. Como veremos adiante, alguns temas das suas composições, em harmonia com o meio em que vive, denunciam a devastação da natureza. “ou a relação entre os seres da natureza: “Cuidado, sarará/ Que lá vem o maguari”, ou “Olha a cobra, passarinho”, ou “Xô, xô, peixe piaba/Tubarão quer te comer”. Tudo indica que Mestre Lucindo compôs mais de 300 carimbós, e que, como Chico Braga, muitas composições foram gravadas por artistas midiáticos sem que Lucindo recebesse pagamento por isso. (COSTA, 1994).

(17) O “sul”, neste caso, não corresponderia a um conceito geográfico, mas seria antes à metáfora para o sofrimento causado pelo capitalismo e pelo colonialismo em escala global, assim como para os processos de resistência que foram emergindo ao longo da história (SANTOS, 2008). Vale ressaltar os dois princípios básicos que fundamentam a ideia de “epistemologia do sul”: por um lado, a “ecologia de saberes”, o conjunto diverso de conhecimentos e experiências produzido pelos povos subalternos e tratado como não existente pelo sistema hegemônico. Por outro lado, a “tradução intercultural”, um procedimento de criação de inteligibilidade recíproca entre as diferentes experiências de mundo (SANTOS, 2010).

(18) Uma discussão sobre o potencial contra-hegemônico das manifestações artísticas de tradição oral e sobre a relação entre elas e o Estado no Brasil pode ser verificada no livro de coautoria desta pesquisadora e do Prof. Dr. Kennedy Piau Ferreira, titulado *No caminho dos encantantes: contaminações estéticas com as artes tradicionais*. (Londrina: EDUEL, 2012).

## Referências

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v.7, n. 2, p. 34-78, out. 2001.

BLANCO, Sonia. O carimbó em Algodual e seus aspectos sociográficos. In: *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, IASPM, 2004, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wpcontent/uploads/2011/12/SoniaMariaReisBlanco.pdf>> Acesso em: 23 nov. 2011.

BONFIL BATALLA, Guillermo. El concepto de indio en América. *Anales de Antropología*, v. IX. México, p. 43-89, 1972.

BRANDÃO, Carlos Rodriguez. *O que é folclore*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. 5 de outubro de 1988. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao.htm)> . Acesso em: 12 ago. 2011.

CASANOVA, Pablo González. Colonialismo interno (una redefinición). *Revista Rebelión*, México, n. 12, p. 41-59, out. 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 8. ed. São Paulo: Global, 1980.

COSTA, Hildete. Mestre Lucindo: o verdadeiro rei do Carimbó, *O Diário do Pará*, 19 jun. 1994, p.17.

COSTA, Tony Leão. *Música do norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960 e 1970)*. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – UFPA, Belém, 2008.

DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira. *Revista Sexta Feira*, São Paulo, n. 2, p. 62-82, 1998.

FERREIRA, N. M. *A comunicação (des)integradora na América Latina: os contrastes do neoliberalismo*. São Paulo: Edicon, 1995.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo. M. *O carimbó de Belém: entre a tradição e a modernidade*. 2003. 124f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESP.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. O país está em festa: carimbó agora é patrimônio cultural imaterial brasileiro. *Iphan Notícias*. Brasília, 11 set. 2014, s/n. Disponível em:<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=18607&sigla=Noticia&retorno=detalheNoticia>>. Acesso em: 29 set. 2014.

LIMA, Deborah. A construção histórica do termo caboclo: sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Núcleo de Altos Estudos Amazônicos*, Belém, n. 2, v. II, p. 5-32, 1999.

LOUREIRO, João de Jesus Paes; LOUREIRO, Violeta R. *Inventário cultural e turístico do médio Amazonas paraense*. Belém: Idesp/Secult, 1987.

LOUREIRO, Isaac. A campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro. *Blog Oficial da Campanha*, Belém, 1 mai. 2008, s/n. Disponível em: <<http://www.campanhacarimbo.blogspot.com>>. Acesso em: 2 fev. 2011.

MACIEL, Antonio Francisco de A. *Carimbó: um canto caboclo. 1981-1983*. Dissertação (Mestrado em Letras) -



Unicamp, Campinas, 1983.

MACIEL, Antonio Francisco de A. *A literatura do carimbó I*. O Liberal, 2º caderno Belém, 6 abr. 1986a, p.12-15.

\_\_\_\_\_. *A literatura do carimbó II*. O Liberal. 2º caderno, Belém, 13 abr. 1986b, p.9-14.

\_\_\_\_\_. *A literatura do carimbó III*. O Liberal. 2º caderno, Belém, 20 abr. 1986c, p.27-32.

\_\_\_\_\_. *A literatura do carimbó IV*. O Liberal. 2º caderno, Belém, 27 abr. 1986d, p.19-25.

\_\_\_\_\_. *A literatura do carimbó V*. O Liberal. 2º caderno, Belém, 4 mai. 1986e, p.17-19.

MIRANDA, Vicente Chermont. *Glossário paraense*. Belém: UFPA, 1968.

MAUÉS, Raimundo Heraldo. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.19, n. 53, p.259-274, 2005.

\_\_\_\_\_. Outra Amazônia: os santos e o catolicismo popular. *Norte Ciência*, v. 2, n. 1. Belém, p. 1-26.2011.

OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: SECULT, 2000.

ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASSOS, João Décio. *Pentecostais: origens e começo*. São Paulo: Paulinas: 2005.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 83-99. set.-dez. 1969.

\_\_\_\_\_. *O negro na formação da sociedade paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultural, 1980.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Conocer desde el Sur. para una cultura política emancipatória*. La Paz, Bolívia: CLACSO, 2008.

\_\_\_\_\_. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologia do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010, p. 23-73.

Recebido em: 19/02/2014

Aceito para publicação em: 01/12/2014