

A memória periférica e o processo de patrimonialização do Carimbó

Michel Albuquerque Maciel¹

Edilza Laray de Jesus²

Universidade do Estado do Amazonas

Resumo: O presente artigo aborda a dimensão da memória em torno do carimbó, colocada a serviço da autoidentificação das coletividades, e dos processos de resistência e perpetuação da manifestação, a despeito de instâncias que as invisibilizam pelas suas condições de origem, ou pelo espaço territorial a qual remetem. No século XX, o carimbó saltou de manifestação reprimida a uma popularização que desembocou em seu reconhecimento como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, fundamentado pelas vozes periféricas, compreendidas como contraponto do paradigma das desigualdades sociais.

Palavras-chave: patrimônio; memória; identidade; carimbó.

¹ Mestrando do curso de Ciências Humanas, vinculado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA). Licenciado em Filosofia pela Faculdade Salesiana Dom Bosco, Manaus.

² Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA).

The peripheral memory and the process of patrimonialization of the Carimbó

Abstract: The present article addresses the dimension of memory around the carimbó, placed at the service of the self-identification of the collectivities, and the processes of resistance and perpetuation of the manifestation, despite instances that make them invisible due to their conditions of origin, or by the territorial space to which they refer. In the 20th century, the carimbó rises from a repressed manifestation to a popularization that led to its recognition as an Intangible Cultural Heritage of Brazil, based on the peripheral voices, understood as a counterpoint to the paradigm of social inequalities.

Keywords: heritage; memory; identity; carimbó.

La memoria periférica y el proceso de patrimonialización del Carimbó

Resumen: El presente artículo aborda la dimensión de la memoria en torno al carimbó, puesta al servicio de la autoidentificación de las colectividades, y de los procesos de resistencia y perpetuación de la manifestación, a pesar de instancias que las invisibilizan por sus condiciones de origen, o por el espacio territorial al que se refieren. En el siglo XX, el carimbó saltó de una manifestación reprimida a una popularización que llevó a su reconocimiento como Patrimonio Cultural Inmaterial de Brasil, a partir de las voces periféricas, entendidas como contrapunto al paradigma de las desigualdades sociales.

Palabras clave: patrimonio; memoria; identidad; carimbó.

A Amazônia se construiu, a partir da invasão europeia, como um espaço de exploração, poderio e subalternidades, que não ficaram restritas ao contexto da presença estrangeira, tornando-se constantes em todo o processo histórico até os dias atuais, onde se intrincam com o paradigma neoliberal, criando novos espaços de exclusões e desigualdades.

As relações sociais conflituosas causaram inúmeras transformações na ordem social amazônica, em termos de organização, território, conhecimentos, identidades. O indivíduo originário deste espaço, porém, resistiu culturalmente através de maneiras particulares, e o que subsiste, na atualidade - referente a modos de ser, fazer e pensar - se renova, se resgata e ressignifica a despeito da invisibilização causada pela história oficial, velha reprodutora da versão dos “vencedores”, homogeneizando e escrevendo nas areias da praia uma imensa variedade de manifestações. A perpetuação da ótica dos vencedores se aprofunda como raízes epistemológicas, privilegiando os saberes hegemônicos e mantenedores do status quo de desigualdade, desconsiderando outras formas de pensamento.

Manifestações tais como o carimbó, objeto de nosso estudo, evidenciam tanto as particularidades culturais - que vão além de um simples fazer estético, visto que há uma série de processos e significados que possuem desdobramentos na vida, saberes e lutas dos grupos que os realizam - quanto à existência de mecanismos de poder que as invisibilizam, por conta de suas condições de origem e perpetuação, ou mesmo pelo espaço territorial a qual remetem. Apesar das tentativas de impedir que o carimbó fosse executado por grupos marginalizados, algumas vezes de forma ostensiva, a manifestação conseguiu tornar-se símbolo do povo paraense como um todo, independente de classe econômica, origem, identificação ou contato com grupos e coletividades que se manifestam através do carimbó³.

O presente artigo objetiva compreender o papel da memória periférica como resistente perpetuadora das práticas, vivências e saberes em torno do carimbó e enquanto substrato para o processo de patrimonialização por parte do Estado Nacional. A produção é de abordagem qualitativa, e o procedimento metodológico adotado foi a pesquisa bibliográfica. O artigo possui como principal referência o dossiê produzido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) por ocasião do processo de patrimonialização do carimbó. Em diálogo com o dossiê, utilizamos artigos, livros e teses produzidas na região Amazônica com a temática carimbó, além de literatura previamente triada para os demais assuntos intercomunicantes.

O trabalho é oriundo do projeto de pesquisa “Saberes, fazeres e narrativas culturais indígenas do Baixo Tapajós: a vivência musical do grupo As Karuana”, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em

³ Como o carimbó pode remeter à dança, gênero musical, ou mesmo a ocasião em que é realizado, iremos utilizar o termo “manifestação”, para agregar estes e outros elementos.

Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas (PPGICH/UEA), projeto cuja pesquisa de campo também contribuirá para comparativos ou acréscimo às informações aqui dispostas.

As incertas, miscigenadas e marginalizadas origens do carimbó

A cartografia do carimbó aponta sua existência no estado do Pará - apesar de também ser visto no Maranhão e no Amazonas - em contextos sociais e geográficos distintos e com maior presença na região do Salgado, adjacências de Belém. O Pará, assim como a Amazônia no Geral, passou por diversas e profundas transformações sociais, ligadas aos fenômenos migratórios, nos quais novos agentes passam a entrar em contato com os nativos, implicando misturas e novas formas de trabalhar, conviver, se relacionar, e também de realizar seus folguedos. Os processos de trocas interculturais impõem algumas dificuldades no entendimento da origem do carimbó, sendo consideradas duas as proveniências principais.

Alguns teóricos costumam apontar suas origens negras, notadamente pelo uso do batuque (o curimbó) e de elementos melódicos característicos, pelo tom lamurioso das canções, expressando o sofrimento da escravidão, pelo molejo corporal, pela difusão dos negros através do tráfico pelo Pará do século XVII, pela correlação com as festividades de santos pretos e pelos diversos relatos compilados sobre o possível local de origem do carimbó que apontam para comunidades remanescentes de quilombos (IPHAN, 2014: 74). A Capital do estado, Belém, teria se tornado um centro de manifestação e irradiação da cultura negra.⁴ Entre suas manifestações, estava o lundum, que teria passado por um processo de assimilação no contato com “caboclos” e indígenas, modificando-se até se tornar o carimbó (COSTA, 2015: 7).

Outros teóricos apontam sua origem como indígena, a partir de relatos de viajantes e missionários elaborados nos séculos XVII e XVIII, nos quais a manifestação se tratava de uma dança ao redor de uma fogueira (portanto, em formato de roda), ritmada pelo toque do *curimbó* e da maraca (COSTA, 2015: 9; IPHAN, 2014: 13). Como de praxe, foi uma prática proibida pelos jesuítas, mas nem por isso, deixou de ser executada.

O IPHAN não se aprofunda na questão do surgimento do carimbó, para além do colhido nos relatos, pois acredita que a narrativa de uma tríplice origem provém do discurso sobre “as três raças” que contém em si a não-consideração de conflitos entre os grupos sociais (IPHAN, 2014: 24). Nós, por outro lado, através da experiência em campo, pensamos que tal pensamento prevalece apenas por quem não faz parte ou conhece o círculo, pois as teses de origem são defendidas com maior ou menor força de acordo com o território e cultura em questão, dentro de uma perspectiva de autoidentificação pessoal e comunitária, sem jamais negar a influência alheia⁵.

Seja qual for o ponto de vista, esses grupos sociais possuem uma relação íntima com o carimbó e modos próprios de executá-lo e pensá-lo, marcando o encontro e a mistura em todas as dimensões⁶, o que nos leva a entendê-lo como

⁴ Belém, Vigia, Bragança e Soure eram entrepostos comerciais por conta de seus portos, o que possibilitava uma dinâmica de trocas interculturais entre os escravizados. Cf. IPHAN, 2014: 84-5.

⁵ O trabalho de Marena Salles e Vicente Salles aponta que há mais características afrodescendentes no carimbó do que indígenas, mas seu campo de observação é restrito à região do Salgado. Alguns grupos de Santarém, por outro lado, evidenciam a raiz indígena. Há ainda alguns teóricos - e o próprio IPHAN - que apontam para influências lusitanas, porém não necessariamente como criação deste povo. Cf. IPHAN, 2014: 13; COSTA, 2015: 6.

⁶ Dimensões que seriam o canto, música, dança e formação instrumental (IPHAN, 2014: 13).

manifestação intercultural, eivado de influências e vivenciado por grupos marginalizados historicamente, fora da rota do “progresso”, ou “do lado errado da história” (POLLAK, 1989: 8). Fuscaldó (2015: 81) afirma que “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”. A constituição por povos alijados da memória nacional torna ainda mais forte a concepção patrimonial do carimbó, pois sobreviveu e se propagou através das memórias particulares das coletividades, possuindo íntimas significâncias.

O trabalho de inventário do IPHAN, motivado pela crescente valorização da manifestação no ínterim de diversos grupos, realizou junto aos mesmos um diagnóstico a respeito de sua vivência em torno do carimbó, compreendendo a manifestação como uma forma de saber enraizado na história e no cotidiano:

São atividades que geralmente envolvem a transmissão de conhecimento em meios familiares ou grupos de referência, mas que também podem ser realizadas através de eventos organizados para apresentações artísticas dos grupos, quando ocasionalmente são promovidos encontros, oficinas, palestras e debates entre os grupos e seus agentes culturais. Em alguns dos vários festivais de carimbó que acontecem anualmente, observam-se iniciativas que desdobram a condição de espetáculo para momentos de reflexão e debate em torno da prática e seu processo de continuidade. (IPHAN, 2014: 16)

Procurando atentar-se para as especificidades e os aspectos comunicantes dentro da manifestação, o dossiê do IPHAN nos permite a pensar enquanto vivência: “[O carimbó é] um complexo lúdico, estético e artístico que transita entre as formas de expressão, celebrações, saberes e lugares (re)produzidos a partir do universo material e simbólico de seus produtores” (IPHAN, 2014: 20). Compreendemos, portanto, que o carimbó está para além de suas características sonoras e das ocasiões em que são consumadas, estando presente nas narrativas em torno da identidade, nos modos de fazer, de se relacionar, de ensinar, de se reinventar, o que o remete à noção de patrimônio.

Aspectos gerais do Carimbó

Antes do carimbó ser gravado e difundido, imortalizado nos dispositivos musicais físicos, pelo rádio e atualmente em plataformas digitais, as composições e os ritmos eram compartilhados através da oralidade e reprodução, elementos característicos de difusão da cultura negra e indígena no Brasil como um todo (CRISTO, 2012: 43). Diante da dupla proveniência, mesmo a origem da palavra recai em incerteza. Alguns teóricos afirmam que deriva da palavra *kuimba*, que significa “cantar”, em *quimbundo* (POEL, 2013: 181), porém a versão mais aceita é a de que deriva palavra *curimbó* (do Tupi *curi* – madeira, *m’bó* – escavado), que é o instrumento de percussão principal da música, no qual o tocador senta-se em cima para o tocar com as mãos como se fossem baquetas. O *curimbó* consiste em uma tora de madeira oca por dentro, onde se coloca couro de veado, ou na versão moderna, de boi, em uma das extremidades (FUSCALDO, 2015: 84).

Sendo usado primeiramente para designar o instrumento, a palavra *curimbó* sofreu um processo de metaplasmo até se tornar “carimbó”, o nome da manifestação como um todo.⁷ Com o passar do tempo, outros instrumentos de cordas,

⁷ FUSCALDO, 2015: 85; IPHAN, 2014: 13.

sopro ou percussão, foram incorporados nas músicas, cadenciando e encorpando as melodias⁸.

A legitimação do carimbó enquanto ícone da identidade paraense o faz estar presente em vários discursos e espaços, seja no âmbito turístico, parafolclórico, acadêmico, religioso, midiático (IPHAN, 2014: 94). Sobretudo no nordeste paraense, o carimbó é tão presente no cotidiano daquelas populações que pode ser tratado como uma dimensão orgânica.

Marena Salles e Vicente Salles (1969: 257) descrevem o carimbó como “folgado”, característica que responde diretamente aos espaços e ocasiões em que se realiza o carimbó, mais precisamente nas festas. Há festas em que o carimbó é o componente orgânico, histórico e ritual, e ocasiões em que figura como elemento central. Sobre as últimas, o inventário do IPHAN destaca sua presença na dinâmica de determinados grupos com o tempo litúrgico, tal como as festas que antecedem a quaresma, e de forma especial um período que marcava o “tempo do carimbó”, no fim do ano e início do seguinte, que compreendia a festividade de São Benedito (26 de dezembro, segundo calendário popular), padroeiro de diversas irmandades negras (IPHAN, 2014: 14-44), Advento, Natal, festa de Nossa Senhora da Conceição (8 de dezembro), Dia de Reis e festa de São Sebastião (20 de janeiro). Em algumas localidades, também era tocado por ocasião dos puxiruns de plantio e colheita da mandioca (IPHAN, 2014: 48-9).

O outro viés, enquanto elemento central, é diretamente ligado à sua expansão midiática a partir da década de 1970, que modificou algumas de suas características de apresentação, como inserção em festivais e programas de rádio e TV, nominação dos grupos e separação entre artistas e plateia. Nos festivais de carimbó se mesclam apresentações que podem ou não conter disputas entre grupos no que se refere à dança e música, e atividades abertas ao público que auxiliam na compreensão e valorização da manifestação⁹.

Através dos tempos, a produção e execução do carimbó permaneceu em espaços periféricos e com pessoas simples em ocupação, que apesar de terem o carimbó enraizado em sua existência pessoal e coletiva, o dividem com outras ocupações, que não os restringem de admiração e enaltecimento enquanto personagens responsáveis por contribuir com sua produção.¹⁰ O cotidiano é ritualizado e transformado em música, tornando-se referência para a identificação coletiva dos indivíduos ligados à manifestação. Há um continuum entre existência, relações, labor, afetos, espaço e tempo (IPHAN, 2014: 97).

As composições são o ponto diacrítico do universo simbólico, tratando questões referentes ao ambiente, acontecimentos do cotidiano, crenças, fluxo migratório, alimentação, paixões, gracejos, questões políticas, sociais, podendo também fazer alusão a outras realidades (FUSCALDO, 2015: 97; IPHAN, 2014: 14-5; 25-6). Dos temas mais expressos nas canções, o trabalho possui destaque, especialmente por ser um dos pontos de contato entre o ser humano e seu ambiente, que o fazer estético alavanca a uma dimensão poética e simbólica. Cabe apontar também, nas temáticas carimboleiras, a presença da religiosidade local, onde há alusão a inúmeras manifestações afrodescendentes, bem como da encantaria amazônica.

⁸ Para alguns grupos, outros instrumentos podem ser considerados “básicos”, com especial destaque para o banjo (ou bandola) e a maraca. Além dele, podem ser utilizados também o pandeiro, clarinete, flauta, reco-reco, embora estes já com menos incidência.

⁹ O FestRimbó de Santarém Novo, o Festival de Carimbó de Marapanim e o Carimbó-Fest de Maracanã são alguns dos exemplos citados pelo IPHAN. IPHAN, 2014: 45.

¹⁰ O carimbó, apesar do seu frenesi característico na música e dança, possui algumas formalidades. Uma delas é o respeito e reverência que se deve dar aos chamados mestres de carimbó.

Para além da temática religiosa, há a presença da relação do ser humano com a natureza, evidenciado pelo trabalho de transformação, pela sua dimensão simbólica e pelas lutas frente à sua destruição, que compreendem a conscientização dos sujeitos das próprias localidades até um espectro mais amplo na dinâmica neoliberal, se colocando com mais acento nos tempos atuais, como resposta aos massivos e constantes interações predatórias para com a natureza.

Notadamente há uma busca pela superação do individualismo no aspecto de coletividade do pensar, produzir e atuar no carimbó, concretizadas em sua performance e nas temáticas das quais discorrem, característica de horizontalidade que é marca dos povos indígenas e afrodescendentes, que se refaz dentro do devir histórico, evidenciando a contextualização e contemporaneidade da manifestação, dentro de um prisma de novas organizações sociais, econômicas e artísticas.

O carimbó e sua trajetória de invisibilização

Ainda que o Carimbó seja reconhecido nacionalmente como “o som do Pará”, e atualmente como patrimônio, não significa que sempre foi aceito fora dos espaços em que se difundiu, por conta de suas raízes em grupos marginalizados, como indígenas e pretos, colocando-se frente ao poder em questão:

Nas estruturas despóticas, onde o corpo da terra e do som é apropriado pelo poder mandante, o som passa a ser privilégio do centro despótico, e as margens e as contes- tações tendem a se tornar ruídos, cacófatos sociais a serem expurgados. [...] A música modal é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que sua prá- tica seja cercada de interdições. (WISNIK, 2017: 36-7)

A reflexão de Wisnik em relação à marginalização do som abrange a própria estrutura do arranjo: para ele, a percussão possui um histórico de condenação iniciado pela escolha da Igreja Católica em valorizar as melodias harmonizadas em sua liturgia. De fato, alguns segmentos da igreja valorizam mais o canto e um acompanhamento instrumental sóbrio. Outros aceitam a percussão se executado pela bateria, mas alijam o atabaque por remeter a religiões de matrizes africanas, sendo valorizado em segmentos mais progressistas.

As estéticas de algumas culturas surgem em um contexto de marginalidade, e costumam assim continuar. No contexto do Carimbó, este foi marginalizado pe- los missionários enquanto expressão indígena, e pelas elites de Belém enquanto expressão negra. Os caminhos pelos quais percorreu até se tornar símbolo do povo paraense foram repletos de negociações e despojamentos para que suas ca- racterísticas originárias não se fizessem evidentes e assim não fosse silenciado.

Fuscaldo (2015) situa o carimbó em um contexto triplamente marginalizado: como classe social, enquanto origem étnica e relacionado com o espaço geográ- fico, distante fisicamente e ideologicamente dos centros de poder e de cultura. Entendendo o carimbó como uma manifestação tradicional, sua perpetuação acontece de forma diferente no tempo histórico:

Consideram-se manifestações culturais tradicionais aquelas que, em uma sociedade dividida em classes sociais e hierarquizada etnicamente, são produzidas principal- mente pelos setores marginalizados da população [...]. São produções coletivas, anôni- mas, que podem apresentar uma função no contexto em que estão inseridas. Além disso, são dinâmicas, persistentes no tempo e foram transmitidas de geração em gera- ção principalmente pela forma oral, e não através da organização sistemática de en- sino-aprendizagem da sociedade moderna. (FUSCALDO, 2015: 82)

Historicamente, o Carimbó concebido como folguedo dos escravizados e classes mais populares, encontrou na Cidade de Belém um pólo irradiador. Na capital, e na cidade de Vigia, no entanto, no final do século XIX, o Carimbó passa a ser expressamente censurado pelos códigos de postura dessas cidades (SALLES e SALLES, 1969: 260), não sendo exclusividade destes dois locais, em termos de proibição e repressão a manifestações da cultura popular negra, frutos do conservadorismo proveniente das altas classes sobre estas manifestações (COSTA, 2015: 2).

No início do séc. XX, o carimbó é “descoberto” por alguns intelectuais paraenses e valorizado como manifestação popular. O “resgate” acaba sendo feito através de composições mais “eruditas”, e de descrições vinculadas em jornais e produções acadêmicas (COSTA, 2015: 3).

A paulatina saída do carimbó de um contexto mais interiorano para o contexto (sub)urbano de Belém, nas décadas de 1960-1970, marcou o início de uma popularização vinculada pelos meios de comunicação, pelos intelectuais e artistas suburbanos, o que fez com que o ritmo ganhasse novos instrumentos, influências musicais e formas de fazer, caindo finalmente no gosto popular regionalmente e nacionalmente, passando a ser identificado como manifestação cultural local, catalisado pela formação de grupos parafolclóricos e pelo surgimento de festivais de carimbó (FUSCALDO, 2015: 84; COSTA, 2015: 4-5; IPHAN, 2014: 77-9).

Paralelamente, veio o conflito entre aqueles que defendiam a realização de um carimbó “mais tradicional” e aqueles que defendiam o carimbó dito “moderno”.¹¹ Do tácito litígio surgem importantes artistas da história do carimbó como o Mestre Pinduca, capitaneando o carimbó moderno, e do lado do carimbó tradicional Verequete e Mestre Lucindo. A preocupação com a conservação do carimbó mais tradicional era a possível deturpação de uma manifestação há muito tempo invisível, e que guardava elementos autênticos e específicos.

No que diz respeito à manutenção de um estilo mais tradicional, Costa (2015) afirma que a intenção era de boa-fé, mas sua execução acabava por reforçar estereótipos convenientes com a procura de uma fundamentação sociológica em torno da criação de uma identidade regional, como embate à conjuntura política da ocasião:

Na década de 1970, o tema do carimbó também recebia influências do contexto político-cultural da ditadura inaugurada em 1964. O “carimbó caboclo” e “popular” satisfazia em parte a necessidade do estabelecimento de um “povo” nortista, “autêntico”, frente a uma conjuntura política repressora, na qual muitos estudantes e intelectuais se engajavam na crítica ao mercado e à indústria cultural como forma paralela e concomitante de luta contra o regime político. (COSTA, 2015: 12)

Galgando caminhos independentes dos debates, o carimbó naturalmente adentrou na indústria fonográfica, comercializando suas manifestações, o que em determinados casos acabou invisibilizando grandes mestres e compositores (FUSCALDO, 2015: 101), recebendo um caráter de “apresentável” para um público consumidor, a despeito de sua característica original de ser aberta e comunitária, sem espaços demarcados entre artista e plateia (IPHAN, 2014: 31; 104-105). Os mercados do Turismo e do entretenimento também passam a contribuir para essa visão. Muniagurria (2018: 244) percebe as mudanças empreendidas no

¹¹ Segundo o IPHAN (2014: 37), o carimbó mais tradicional passou a ser caracterizado como “pau e corda”, fruto de um costume brasileiro durante as décadas de 1930-1950 de designar os grupos de acordo com suas características instrumentais, como “cordas e metais”, e o próprio “pau e corda”. Cf. COSTA, 2015: 5.

carimbó que adentra o mercado tanto no âmbito da etnomusicologia - na complexificação das atividades a ponto de se tornar símbolo regional – quanto no âmbito sociológico, no qual o “brincante”, que transforma algo referente ao seu lazer e sociabilidade em produto, se torna um “trabalhador”. A forma de escrita da autora dá a entender que de alguns dos autores os quais se baseou, teriam encarado as transformações de forma negativa, ao passo que para outros, as transformações foram positivas no sentido de renovação da música *pop* paraense não apenas naquele momento, como após.

Nossa pretensão aqui não é realizar um juízo de valor acerca da nova dinâmica que se deu com a entrada na indústria fonográfica, pois recairíamos no erro de rotulação da manifestação e dos participantes, e sim apresentar as novas realidades em que a prática se encontrou na necessidade de adentrar e ressignificar, afinal a própria dinâmica do Carimbó na indústria fonográfica, auxilia direta e indiretamente em sua saída da marginalidade, pelo menos em termos de difusão.

Fuscaldo (2015: 84), afirma que apesar de todas as diferenças para com o carimbó “original”, sua popularização midiática marcou sua expansão para além do estado, se tornando conhecido nacionalmente, e remetendo à identidade e cultura paraense, fato consolidado a partir do século XXI, o que conclamou o esforço de artistas e academia pelo seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial do Brasil, esforço conquistado em 2014.

Carimbó como patrimônio

O entendimento do carimbó como patrimônio não se isola em seus elementos constitutivos materiais e práticos, ou às performances e suas letras de canções, estendendo-se à sua compreensão enquanto gerador e perpetuador de identidades, maneiras de conceber a(s) realidade(s), de fazer, ensinar, lutar e resistir. Essa noção é consoante com a ideia de patrimônio defendida por Gonçalves (2003: 27), que o concebe enquanto ação concreta e coesão de elementos outrora opostos.

A força no Brasil e no mundo da ideia de patrimônios intangíveis decorre da assunção/ afirmação da identidade por parte de grupos e indivíduos, cujos elementos que compõem seu universo acabam por possuir significados eivados de narrativas locais que se imprimem na trama geral da manifestação. No caso do carimbó:

Ao longo de sua história foi reinventado e ressignificado por atores sociais os mais distintos: artistas, produtores, jornalistas, intelectuais e acadêmicos especialistas. As elaborações sobre quem afinal é o “rei do carimbó”, qual sua significância, sua “origem”, o “autêntico” e, mais especificamente, sua condição de “símbolo identitário”, conformaram diversos “modos de ver” e reproduzir a manifestação. (IPHAN, 2014: 89)

O processo de patrimonialização surge, portanto, em um contexto de auto-identificação e legitimidade de agentes externos, dispostos em uma trama identitária local e nacional. Em 11 de setembro de 2014, o Carimbó recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, sendo inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), após uma série de organizações e reivindicações realizadas por diversos grupos de Carimbó, sendo legitimado pela “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro” iniciado em 2006:

No final de 2005, durante os preparativos para o IV Festival de Carimbó de Santarém Novo, a coordenação deste evento solicitou a então 2ª Superintendência Regional do Iphan – PA/AP (atualmente Superintendência do Iphan no Pará) o envio de técnicos desta Instituição para apresentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI e do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, surgindo assim, as primeiras mobilizações em prol do registro do carimbó como bem cultural imaterial da cultura brasileira. Em 2006, como resultado da apresentação do PNPI e dos debates suscitados em Santarém Novo, instituiu-se a “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, movimento da sociedade civil que passou a agregar grupos de carimbó e dezenas de entusiastas. (IPHAN, 2014: 16)

A campanha proporcionou a realização de atividades formativas e informativas em diversas ocasiões e localidades, com o convite aberto para a adesão de pessoas e grupos de forma a referendar a abertura do processo de registro. Em 2008, o pedido de registro do carimbó foi realizado e o aceite descambou no trabalho preliminar de pesquisa e registro audiovisual in loco realizado pelo IPHAN. Segundo o dossiê, até 2010 foram visitadas 107 localidades em 34 municípios das regiões do Nordeste, metropolitana de Belém e Marajó (IPHAN, 2014: 16-7).

De 2011 a 2013, foi realizada a etapa de Identificação do bem Cultural, durante a qual foram realizadas observações na Festa da Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo, uma festa mais voltada à temática religiosa, e o Festival de Carimbó de Marapanim, mais voltado ao espetáculo. Em seguida, promoveram-se ocasiões para se expor o que havia sido coletado nas etapas anteriores para alguns dos grupos entrevistados, abrindo-se espaços para discussões em torno das demandas exigidas por tais grupos (IPHAN, 2014: 17-8).

Segundo o dossiê do IPHAN, era notório que os grupos envolvidos com o carimbó já o concebiam como patrimônio, algo presente nas letras das canções, em sua identidade visual e em seus discursos. Apesar de não ter partido do Estado a procura por seu registro, sua entrada no processo o situa em um importante lugar em termos de fomento de políticas estatais, difusão, investimento e perpetuação, esta última diante de todas as conjunturas sociais que podem fazer a prática deixar pelo caminho alguns de seus elementos (IPHAN, 2014: 19).

Podemos entender que o reconhecimento marca, do ponto de vista público, um espaço de contato entre a memória nacional - uma instância exclusora, que com saltos e sobressaltos, busca descobrir narrativas não-hegemônicas - com a memória local, constituindo uma nutrição mútua. Para Fuscaldó (2015: 101):

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.

Segundo Muniagurria (2018: 241), a luta pela patrimonialização marcou uma época na qual se realizava um intenso processo de reconhecimento de manifestações culturais nos mais diversos pontos do país, o que auxiliou na superação da folclorização destas manifestações, uma virada epistemológica importante para o reconhecimento pelo Estado, que encapa juridicamente o que já era presente no pensamento e no fazeres locais.

O Carimbó e a memória periférica

Falamos a respeito das origens do Carimbó e de como essas produções permanecem em âmbitos periféricos. A partir disso é necessário questionar: após a patrimonialização, ainda podem ser tratadas como expressões periféricas? Periféricas em relação a quê? O questionamento advém de nosso processo de pesquisa, no qual o carimbó se encontra na centralidade dos artistas, das ocasiões, dos espaços, das narrativas... como então ainda as considerar desta maneira?

Em primeiro lugar, entendemos por “memória periférica” aquela construída em meios não-hegemônicos, geralmente em lugares desconsiderados da história nacional ou mesmo da regional, possuidoras de um forte significado nos meios em que são presentes, e abertas em recepção e oferta às memórias de outros sistemas. São memórias que se perpetuam internamente sob diversas formas ao mesmo tempo em que encaram esvaecimentos, seja por falta de adesão, mudanças na estrutura social ou mesmo por eventos fortuitos como a morte de guardiões(ãs) de conhecimento.

Como tratamos anteriormente, o carimbó se encontra em um triplo contexto de marginalização: de origem étnica, por classe social e pelo espaço geográfico, variáveis de uma mais ampla estrutura de poder, que percebe os grupos sociais da Amazônia como antagônicos a um projeto de colonização e a formação de uma identidade nacional (FRAXE, WITKOSKI e MIGUEZ, 2009: 32).

A aproximação geográfica dos centros culturais nacionais, ou a relevância que estes conferem às manifestações são variáveis pertinentes na discussão. As músicas paraenses sempre ficaram restritas do conhecimento do grande público, apesar de regionalmente serem perceptíveis as eras e tendências. Aqui ainda reside um outro problema: os centros regionais de cultura e os lugares afastados destes. Em algumas cidades em que é forte a manifestação do carimbó como Marapanim, Santarém Novo, Curuçá, Mosqueiro (onde foram realizados os trabalhos de levantamento do IPHAN), mesmo com certa proximidade com Belém, foram levantados relatos sobre a dificuldade de seu trânsito, evidência e interação com outros agentes sociais, o que é ainda pior no interior do Estado.

A partir daqui reside a discussão sobre as formas de produção em contextos menos adstritos externamente, mas inter-relacionados internamente, cujas relações e trocas pessoais, grupais e artísticas se imprimem na característica da produção no lugar como um todo. Ou seja, mesmo que inexistam ou seja ínfima as relações com os centros, não são eles que definirão a sua existência ou não.

Veloso Neto (2017) nos apresenta o conceito de território criativo subalterno, posicionado teoricamente na discussão da indústria cultural enraizada no capitalismo, do qual podemos tirar alguns elementos para analisarmos como se perenizam as manifestações artísticas nestes espaços:

O território criativo subalterno é um subsistema de interação social. Uma cadeia produtiva que, pela própria existência, aponta de forma estrutural uma contradição. Em seu conteúdo, ou seja, na experiência estética que produz, esse território está repleto de identidades culturais críticas e de pontos que culminam em mudanças e adaptações da própria hegemonia. (VELOSO NETO, 2017: 16)

Em outras palavras, os modos de produção e veiculação dos sujeitos e dos espaços subalternos se apresentam como contraponto às formas que outrora concentravam o poder de as reter e propagar, conseqüentemente influenciando nos gostos, modas e tendências. O autor ainda aponta que a mudança de paradigma

se dá em função da perda de força da indústria fonográfica nos processos de domínio direto ou indireto da técnica, produção e veiculação, logística da qual os artistas eram extremamente dependentes. A mídia e a globalização trazem a popularização e conseqüente horizontalização de todos estes processos. Acontece então uma inversão: os outrora consumidores passam a se tornar também produtores e ativos conferentes de sentido.

No concernente ao carimbó, é preciso dizer que apesar da força da indústria fonográfica, pelo menos regionalmente, ele jamais saiu das mãos de seus produtores e dos lugares mais periféricos, e não se deixou diluir em detrimento de grupos e artistas bem-sucedidos. A indústria fonográfica foi um ponto de salto para a valorização e difusão do carimbó, porém, ela definitivamente não dá conta de toda sua função social e de suas especificidades nas coletividades em que está presente.

Dessa maneira, surgem continuamente grupos de carimbó, sem qualquer tipo de pressão ou expressamente motivados por um possível sucesso midiático, até porque neste novo momento, possuem o poder de regular a veiculação. Eles surgem como vontade, orgulho, necessidade, enraizamento, e sua legitimidade não está em função dos centros políticos culturais e financeiros, e sim dos grupos sociais que estão ligados à sua existência.¹² Isso se dá também essas instâncias não albergam os significados dos grupos em questão, o que ficou evidente nos problemas apresentados pelos envolvidos na manifestação nas oficinas desenvolvidas pelo IPHAN. Segundo eles, os promotores de eventos (das esferas pública e privada) procuram os encaixar em eventos municipais, sob um discurso de promoção da música do lugar. Acomodados em espaço e tempo definidos, não apresentam tudo aquilo que realizam em ocasiões em que são livres, acabando por funcionar como qualquer outra banda de entretenimento (IPHAN, 2014: 102).

Paralelamente, o surgimento e a propagação inicial e intermediária do carimbó também singrou por uma lógica própria, algumas vezes contra ou apesar, ou negociando com instâncias reguladoras, conseguindo assim se transformar e perpetuar mesmo em um estado de resistência. Esse é o ponto em que na arte não se reproduz o status quo social de desigualdade, mas privilegia as vozes e epistemologias aparentemente silenciadas. Não lhes atinge, tal como recorda Veloso Neto (2017: 96) a dissociação da própria imagem na arte, como no caso da experiência estética das classes trabalhadoras, em que veem representações de si mesmos, sem no entanto conseguirem identificar-se, porque são distorcidas e estereotipadas. Nesse aspecto se encontra a dimensão sociológica do carimbó:

identificar-se com o ritmo característico, conhecer as letras, as danças e/ou a execução dos instrumentos e demais aspectos formais relacionados aos seus contornos interativos (gramaticalidades e esteticidades), constitui também situar-se em um contexto devidamente territorializado. (IPHAN, 2014: 98)

A essência coletiva, enraizada, tecida a partir da vivência de um círculo social próprio, que caracteriza o carimbó faz com que nele não se encontrem apenas os indivíduos deste círculo, como também de toda uma região. Mesmo tendo surgido outros ritmos posteriormente, que também identificam o povo paraense (como os “bregas marcantes”, o calypso e o tecnobrega) e que em um contexto urbano e midiático tornaram-se a principal fonte de consumo em suas determi-

¹² Ainda que uma vertente do carimbó tenha se formalizado enquanto gênero musical e espetáculo (separação entre artistas e plateia, maior apelo visual, hora marcada), ele não se isola da narrativa identitária e territorial. Cf. IPHAN, 2014: 98-9.

nadas épocas, eles não substituem ou ofuscam o carimbó enquanto principal manifestação mnemônica do local. Assim como o carimbó confere sentido, identificação e especificidade para o meio social, este o confere da mesma forma, através das referências culturais, étnicas e raciais (VELOSO NETO, 2017: 105). Nesse espaço se recusa o puritanismo desejado na arte erudita, criando-se padrões e signos inteligíveis para o meio. Aí se misturam e se evidenciam as vicissitudes do trabalho, das paixões, do cotidiano, do fazer carimbó. Quem fala do carimbó são seus próprios executores, as coletividades cujo ciclo de existência está intimamente ligado à manifestação, agindo perfeitamente como um símbolo eivado do discurso regional (IPHAN, 2014: 94). É assim que sobrevive aos tempos, que ganha sentido e que se renova.

No processo de patrimonialização, o IPHAN procurou ter acesso a narrativas oriundas das reminiscências de pessoas à manifestação, cuja agregação de fatos a partir de marcantes experiências, assim como atribuição de sentidos particulares recebem legitimidade coletiva:

Cada vez que se olha para o passado se introjeta nele desejos, sentimentos, convicções. Existem sempre aspectos comuns, de encontros; são os elementos constitutivos da memória, pontos de referência comungados pela coletividade que reforçam a coesão social e identitária. (IPHAN, 2014: 73)

A utilização de fontes orais que possibilitou a inserção do entendimento dos próprios envolvidos a respeito de como o significam, de como pensam a questão da geracionalidade, dos discursos que permeiam o conflito entre tradição e modernidade, e de como percebem de que maneira o poder público poderia melhor os prover.¹³ O processo de escuta expandiu o universo de pesquisa, abrangendo novas temáticas e categorias não abrangidas pelos estudos bibliográficos. A participação dos mestres nestas pesquisas teve importante destaque (MUNIAGURRIA, 2018: 241).

O Carimbó traz consigo, portanto, o caráter da memória, o que é fundamental quando queremos o analisar sob a ótica do patrimônio, visto que ele vai definir elementos particulares e comuns em comparação a outras manifestações, onde a memória se coloca a serviço do sentido de pertencimento do grupo e do indivíduo em particular em uma atitude de coesão, estabelecendo pontos de contato entre presente e passado, que receberá suas devidas ressignificações (POLLAK, 1989: 3). Assim, o carimbó pode falar da realidade do sujeito e sociedade contemporâneos sem por isso “ser menos carimbó”. O IPHAN aponta como as especificidades socioespaciais, acontecimentos e regras de comportamento durante os tempos se cristalizam a tal ponto de se tornarem verdadeiras tradições que evidenciam a particularidade da manifestação em determinado local, que procura as conservar de alguma forma.

Costa (2015: 14) aponta a dificuldade de a memória dos povos invisibilizados se fazer presente dentro de uma memória oficial:

A presença indígena, por mais que seja pronunciada por muitos, é, na prática, silenciada. O negro também se fazia presente, mas se encontrava mestiçado ou subsumido em uma cultura mais forte que seria a do caboclo. Indiretamente o “caboclo”, mais uma vez, neutralizava outras tradições raciais subalternas, a negra, que paradoxalmente lhe era formadora. A existência do “caboclo” incorporava e enfraquecia uma potencial presença afro-indígena, uma vez que ele, como ser híbrido, seria um depositário de uma cultura indígena/negra anterior somada à presença branca, também anterior.

¹³ Surgiu como principal reivindicação a salvaguarda de seus saberes, como a lutheria de instrumentos artesanais, as composições, e alguns estilos de dança que permanecem apenas na memória dos antigos. Cf. IPHAN, 2014: 107.

Todos esses grupos sofreram com a marginalização ou com alguma forma de os fazerem assimilar-se e identificarem-se a outros grupos. São nesses momentos de dificuldade, em contrapartida, que as memórias e manifestações que singram nos rios do silêncio se fazem presentes em defesa do que os constitui, manifestando a insatisfação com as instâncias que os subjagam, não criando necessariamente algo novo, mas lançando mão do que já é realizado “clandestinamente” há muito tempo (POLLAK, 1989: 4).

Para Cristo (2012: 33), isso reforçaria o caráter da oralidade, construída em torno da violência simbólica, das relações de conflito e negociações realizadas com a realidade posta ao longo do tempo. A oralidade é responsável por formar pessoas referência, responsáveis pela sua manutenção e ensinamento, auxiliando na perpetuação da história, práticas e relações do carimbó, ainda que muitas dessas variáveis acabem se perdendo com o tempo, ficando apenas como memória não-vivenciada (IPHAN, 2014: 51; 60). Assim, o carimbó evidencia suas memórias subterrâneas resistentes, cujo discurso embasa a importância de sua perpetuação:

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las. Esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. (POLLAK, 1989: 4)

O associativismo de elementos de luta que o carimbó traz com o passar do tempo agrega elementos à sua própria história e à história dos indivíduos e coletivos. Felizmente, o período é propício para se realizar registros e difundir estas práticas para a posteridade, especialmente com o auxílio das redes sociais, dos quais vários coletivos de carimbó fazem uso, e que podem ser um auxílio na desconstrução de concepções errôneas a respeito das coletividades envolvidas com a prática.

Considerações finais

Neste artigo, procuramos compreender o papel da memória periférica como resistente e dinâmica perpetuadora das práticas, vivências e saberes em torno do Carimbó e enquanto substrato para o processo de patrimonialização por parte do Estado. De origem incerta, mas decididamente proveniente de povos negros e indígenas, o carimbó marca e celebra o encontro de culturas distintas e subalternizadas ao longo da história. A despeito de sua invisibilização, as coletividades encontraram em todos os aspectos performáticos, musicais e territoriais da manifestação baluartes de práticas, discursos e epistemologias nas quais conseguem ancorar suas identidades, o que pode se estender a um espectro regional e nacional.

Aos poucos o carimbó foi migrando para um contexto mais urbano, sendo primeiramente reprimido pelas autoridades, e mais tarde valorizado pela academia e por artistas que o tornou popular e difundido para o contexto Belém-Pará. Os encontros com outros agentes sociais imprimiram uma paulatina transformação estrutural que gerou o debate “tradicional vs. moderno”. O impasse não impediu que o carimbó adentrasse no terreno da grande mídia, o que acabou por auxiliar no entendimento do carimbó como patrimônio do povo paraense, o que após uma série de reivindicações, aliado com um contexto politicamente propício,

foi tombado como Patrimônio Imaterial do Brasil, estabelecendo um ponto de contato entre Estado e um modo de ser e fazer historicamente excluído por ele.

Em todos os momentos históricos, percebemos que as memórias pessoais e coletivas se tornaram substrato fundamental para estabelecer estratégias e negociações para a sobrevivência e transformação do carimbó mesmo em meio a repressões, marginalidade étnica e territorial, e ao próprio passar dos anos. Já legitimado como patrimônio há muito tempo no meio popular, vivenciado e narrado por seus agentes, recebeu o Título de Patrimônio Imaterial do Brasil em 2014 pelo IPHAN, através do uso das memórias e fontes orais, sendo construída em grande parte pelas próprias vozes envolvidas.

O ponto de encontro para com o Estado é significativo do ponto de vista do reconhecimento de coletividades alijadas da narrativa histórica, ou que tiveram suas narrativas deturpadas. Por esse motivo é importante que se haja políticas e ações que ultrapassem o mero reconhecimento formal, se pautando nos desdobramentos oferecidos pelas memórias e saberes enquanto contraponto do paradigma das desigualdades, presentes também em outras esferas da sociedade.

Recebido em 30 de outubro de 2022.

Aprovado em 30 de agosto de 2023.

Referências

COSTA, Leão. Carimbó - negritude, indianeidade e caboclice: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de 1970). In: *Simpósio Nacional de História*, 28, 2015.

CRISTO, Élide. *Oralidade em uma comunidade Amazônica: comunicação, cultura e contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado, Comunicação, UFPA, 2012.

FRAXE, T.; WITKOSKI, A.; MIGUEZ, S. O ser da Amazônia: identidade e invisibilidade. *Ciência e Cultura*, 61 (3): 30-32, 2009.

FUSCALDO, B. Carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. *CPC*, 18: 81-105, 2014, 2015.

GONÇALVES, José. “O patrimônio como categoria de pensamento”. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. pp. 21-29.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó*. Belém-PA, 2014.

MONTEIRO, Vanildo. “Tambores da floresta: o estudo da performance do tambor carimbó no Carimbó de Salinópolis, no Estado do Pará”. In: *II Simpósio Brasileiro de Estudantes de Pós-graduação em Música. Rio de Janeiro: Anais eletrônicos do II Simpósio Brasileiro de Estudantes de Pós-graduação em Música*, 2012. pp. 934-944.

MUNIAGURRIA, L. O fazer musical do Carimbó de Santarém Novo: música, política e a construção de um patrimônio cultural brasileiro. *Patrimônio e memória*, 14 (2): 240-255, 2018.

POEL, Franciscus Henricus. *Dicionário da religiosidade popular: cultura e religião no Brasil*. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2 (3): 3-15, 1989.

SALLES, Marena; SALLES, Vicente. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira do Folclore*, 25: 257-282, 1969.

WISNIK, José. O som e o sentido. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELOSO NETO, Solon. O Território Criativo Subalterno da Música e a Sociedade Midiatizada. Dissertação de Mestrado, Comunicação Midiática, UNESP, 2017.