

# Fronteiras do imaterial: perspectivas dos inventários culturais a partir de uma manifestação cultural amazônica

*Frontiers of intangible:  
perspectives of cultural inventory from an  
amazonian cultural expression*

**Edgar Monteiro Chagas Júnior**

*edgarchagas@yahoo.com.br*

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – (PPGSA/UFGA)

**Carmem Izabel Rodrigues**

*cisbel@yahoo.com.br*

Doutora em Antropologia (UFPE).

Docente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA / UFPA)

## RESUMO

Este artigo propõe uma análise acerca das questões atuais relativas às ingerências do processo de *reconhecimento* oficial de uma manifestação cultural amazônica, o carimbo, como patrimônio cultural imaterial do Brasil. A experiência etnográfica realizada revelou um vasto cenário cultural informativo de práticas e estratégias de grupos sociais que estão em constante embate com as formas de apropriação delimitadas pelo mercado de bens culturais. Nesse ínterim, verificou-se a partir de pesquisas de campo em comunidades de pescadores e lavradores em vasta área do litoral do Pará, uma rede simbólica de relações sociais produzidas pelos grupos de carimbó, a qual, através de uma ação conjunta, corresponde a reelaboração de novas formas de diálogo com agentes externos, possibilitando diferentes reivindicações elaboradas a partir das demandas surgidas após a pesquisa de campo. Como resultado, implementou-se a primeira ação de salvaguarda na manifestação através de encontros e oficinas de transmissão de saberes tradicionais focados nos instrumentos musicais utilizados pelos grupos de carimbó. Dessa forma, pretende-se expor esses resultados buscando-se ampliar o debate sobre os inventários e registros do patrimônio imaterial elaborados no Brasil.

Palavras-chave: Sociabilidades. Patrimônio imaterial. Salvaguarda.

## ABSTRACT

This article proposes an analysis about the current issues relating to the interference in processes of official recognition of an amazonian cultural manifestation, *carimbó*, as intangible cultural heritage of Brazil. The ethnographic experience performed revealed a vast cultural background informative on practices and strategies of social groups that are in constant struggle with the forms of appropriation bounded by the market of cultural goods. Meanwhile, it was found from field research on fishing communities and farmers in vast area of coastal Pará, a network of symbolic social relations produced by groups of *carimbó* which through a joint action corresponds to reformulate new forms of dialogue with external agents, enabling different claims arising from the demands after the fieldwork. As a result, we implemented the first safeguarding action in the demonstration through meetings and workshops transmission of traditional knowledge focused on musical instruments used by groups of *carimbó*. Thus, it is intended to expose these results seeking to increase the debate on inventories and records developed in Brazil on intangible heritage.

Keywords: Sociability. Intangible heritage. Safeguarding.

O carimbó, assim como algumas dezenas de manifestações culturais espalhadas pelo interior amazônico, constitui um elemento lúdico-festivo elaborado historicamente por populações tradicionais. Constituído em sua estrutura principal por música e dança que em um primeiro momento era praticado associado às comemorações do entrudo e às celebrações festivo-religiosas em razão de homenagens a santos padroeiros, notadamente aqueles cultuados por antigas irmandades negras como as de São Benedito. Ao longo do tempo, a manifestação se espalhou e atualmente é praticada em uma extensa área do nordeste paraense que vai da fronteira com o Amapá até a fronteira com o Maranhão. No entanto, é na região denominada Salgado Paraense (litoral) que há a maior incidência de grupos e festejos de carimbó no Estado.

A configuração musical de cada grupo é simples, composta de um corpo de tocadores divididos entre instrumentos de percussão e de sopro (curimbós, maracas, milheiros, pandeiro, banjo e flauta), mas que produzem uma sonoridade vibrante e que, segundo alguns antigos tocadores, as batidas dos tambores, de tão graves, alertavam as vilas vizinhas, o que traduzimos pela intenção do convite. Isso porque, na prática do “cunvidado” (convite para a colaboração na coivara e roçagem de plantações familiares), os chamados também eram feitos através das repercussões graves dos curimbós.

Em geral, os conjuntos de carimbó são agremiações familiares ou possuem a condição de pertencerem a uma família. A manutenção ou continuidade do grupo é condicionada não apenas pela afinidade musical de seus membros, mas principalmente pela capacidade (e disponibilidade) de manter o grupo em atividade. Em algumas famílias a direção desses grupos é repassada entre as gerações, mas também é possível se encontrar avô, filho e neto atuando juntos.

A composição de seus membros, quando não é feita apenas por familiares, inclui convidados tocadores da comunidade, mas que em geral são próximos por graus distintos de parentesco. Essa situação também é condicionada pela disponibilidade de tocadores no lugar e, dessa forma, o tipo de grupo descrito é mais comum em pequenas comunidades (como as vilas), as quais, no entanto, constituem a maioria das povoações da região aqui observada.

Analisando esse formato como tipo ideal, em razão do grau de pertencimento ao grupo balizado pelo sobrenome, o “conjunto”, entendido como herança, será assumido diretamente pelo filho mais velho, o qual também o repassará ao seu descendente. Note-se que na maioria dos casos, os homens assumem a condição de herdeiros; no entanto essa configuração pode também ser assumida por mulheres que estão de diversas maneiras inseridas no cotidiano dos grupos, seja como dançarinas ou mesmo herdeiras de conjuntos. Exemplo disso são as chamadas “tias” do carimbó, mulheres que ao longo de sua vida se dedicaram a promover festejos de carimbó. Dentre as mais conhecidas, destacam-se a “tia Pê”, do município de Vigia, e a Maria do “Pajurá”, de Salinópolis, ambos municípios pertencentes à região do Salgado Paraense.

Em se tratando de grupos familiares, observa-se que alguns estão mais organizados que outros no que concerne à manutenção de suas práticas. Isso se deve, dentre outras situações, a um maior grau de coesão interna estabelecida entre os seus e destes com os de fora. O acionamento de tocadores externos perpassa a condição de que estes não apenas desenvolvam bem suas habilidades musicais, mas principalmente que sejam aceitos no grupo, o que só acontecerá no caso de este se adequar às normas de interação estabelecidas.

A criação do vínculo estabelece uma ampliação da rede de suporte do grupo em que o acionamento de um novo membro será mais bem-sucedido em função da afinidade adquirida por este quando do seu momento de “estágio” no grupo. Esse

preceito relacional pode ser, de forma análoga, aproximado daquilo que Bott (1976) chama a atenção quanto à consolidação do grupo de referência. Sendo os que mantêm um maior grau de organização, os grupos familiares de carimbó são referendados, em ambientes rurais afastados dos centros urbanos, como os de maior prestígio e, nesse contexto, pertencer a ele também pode configurar o mesmo status. Em contraposição, a não consolidação afetiva entre um agente externo e o grupo de carimbó familiar tende a estabelecer uma ruptura duradoura nesta relação, só pausada em função de uma necessidade extrema, como a impossibilidade de composição do grupo no momento de uma apresentação.

A funcionalidade da rede social estabelecida por grupos familiares de carimbó se contrapõe às estratégias que condicionam as ações de grupos não familiares, ou aqueles que pertencem a famílias, mas que a quase totalidade de seus membros são externos. Estes, localizados em sua grande maioria nos centros urbanos dos municípios da região do Salgado Paraense, estão condicionados às oscilações estabelecidas pelo movimento das trocas econômicas. Destarte, essa situação é recorrente mesmo entre parentes do proprietário do conjunto.

As especificidades desses dois modelos de organização dos grupos contrapostos interferem na forma e no conteúdo cultural das relações sociais vivenciadas por estes e dão margem para discussões sobre a maneira pela qual a consolidação de uma rede de relações sociais cria estruturas morfológicas que lidam com a forma e o padrão de ligação de uma rede.

Segundo Mitchell (1974), os conceitos de redes estão diluídos entre um formato mais descritivo, tal como faz Bott (1976), ou mais analítico, observado a partir da densidade de ligações entre um conjunto de pontos tal qual o faz Barnes (1987). Nesse sentido, os elos sociais e o próprio comportamento desses elos dependem, conforme a segunda orientação, de elementos conceituais como conteúdo, direcionalidade, durabilidade, intensidade e frequência, assim, na própria construção fluida das relações sociais, as afinidades dependem necessariamente da construção de elos mediadas pela amplitude conceitual da relação.

Enxergando os conjuntos familiares de carimbó como “comunidades” que possuem formas específicas de relações sociais, percebemos os “laços de comunidade que podem extravasar os limites geográficos de vizinhança” (Wellman *apud* Portugal, 2007. p. 11) expandindo suas redes sociais de “apoio musical” em que membros fixos não necessariamente precisam estar próximos.

Um caso emblemático que traduz essa colocação pode ser exemplificado pelas trocas constantes de músicos que são feitas entre esses conjuntos e que, em alguns casos, reforçam os laços de pertencimento destes com seus grupos de origem, ao tempo em que reafirmam laços sociais com outros conjuntos. Mesmo para aqueles tocadores com maior especialidade, e por isso mesmo mais requisitados, como é o caso dos denominados “músicos de sopro” (flautistas, saxofonistas, trompetistas e clarinetistas), estes procuram manter suas agendas sempre reservando as datas requisitadas pelo seu conjunto de afinidade.

Essas redes estabelecem formas de sociabilidades que, em função das relações entre as pessoas, acabam por se tornar geradoras de um capital social acionado com maior facilidade pelos grupos familiares de carimbó. O sentido de capital aqui atribuído segue as orientações da abordagem da teoria das redes, tal qual explicitada por Portugal (2007), para quem há uma proximidade latente entre esses dois conceitos.

Compreende-se que a base constitutiva dos grupos familiares de carimbó é (re)produzida principalmente por suas normas de reciprocidade baseado em critérios de confiança que fazem da manifestação um espaço de exercício de sociabilidades em

que, nas atividades cotidianas desses grupos, verifica-se a constituição de algumas formas espaciais agenciadas para a produção cênica e culinária em dias festivos, como as próprias residências e os locais de ensaio.

Esses espaços são marcados por uma participação que envolve questões de atitudes e valores que só podem ser verificadas no contexto das afinidades sociais constituídas dentro de cada grupo. São costureiras, cozinheiras, artesãos, músicos, cujas ações práticas e objetivas em seu trabalho, complementam um sistema de doações/dádivas (MAUSS, 2003) determinado por uma ética coletiva estabelecida dentro do próprio circuito das trocas. Ao convidar um grupo de carimbó de uma localidade vizinha para se apresentar, o grupo local se dispõe a proporcionar uma boa estada para o convidado, colaborando com sua alimentação e hospedagem. Nesse ato há sempre a expectativa de que o mesmo seja feito pelo convidado ao grupo anfitrião no momento festivo de sua localidade. Esse fato demarca uma forma contratual estabelecida através de normas que foram instituídas ao longo do tempo e sua cristalização é fruto de um longo processo de maturação da própria condição de reciprocidade.

Um conjunto de carimbó só se constitui enquanto tal em função da determinação dos sujeitos empenhados em realizar a empreitada. Essas determinações podem estar inseridas dentro de vários contextos, dentre eles, aquele que fala sobre o impulso, traduzido em energia canalizada para um fim lúdico emanado nas atitudes de seus fazedores, revelando a *alma criativa* em cada um. Essa percepção confunde-se com aquilo que Simmel (1998) identifica como “o caminho da alma para si mesmo”, aludindo ao pressuposto metafísico do conceito de cultura “que baseia nossa essência prática relativa aos sentimentos, indiferente da distância que esta expressão simbólica mantém com o comportamento real” (SIMMEL, 1998, p. 1). Nesse contexto, a possibilidade de compreensão do sujeito e de sua ação ocorre em razão das necessidades vitais que ainda fazem florescer a obra de arte, considerada por Simmel como um dos últimos redutos de emancipação criativa do mundo moderno. Essa característica geradora de energia é objetivada no processo de criação constituído e materializado nas diversas formas que o objeto pode assumir. Nesse caso, um modelo criativo entronizado como forma de expressão lúdica: o carimbó.

Na medida em que alguns dos condicionantes sociais institucionalizam práticas que seguem o modelo imposto pela ideologia moderna, algumas dessas ações criativas tendem, dependendo do contexto, a seguir a mesma lógica. Essa afirmação seria verdadeira se todas as condições de existência dos grupos estivessem imbuídas da ordem que organiza a vida moderna, o que não se aplica, conforme elucidamos resumidamente anteriormente. Porém, em virtude de novos arranjos proporcionados pelas “vantagens” advindas da indústria cultural, nota-se uma reorganização (ou reordenação) de alguns desses grupos visando satisfazer variados interesses, o que, ao mesmo tempo, acaba por reconfigurar as redes de relações até então consolidadas.

Nesse contexto, ressaltam-se algumas observações empíricas que, se não determinantes quanto à condição de transformação, proporcionam uma melhor contextualização do objeto aqui estudado.

Na dispersão geográfica dos conjuntos de carimbó da região do Salgado Paraense, o substrato material no qual a dinâmica cotidiana do tempo do trabalho e da festa é vivenciada por seus habitantes expõe a produção de uma espacialidade que é simbolicamente identificada em dois ambientes culturais: os grupos de carimbó pertencentes à “água doce” (localizados mais ao interior da região onde predomina o trabalho na lavoura), e os grupos de carimbó pertencentes à “água salgada” (localizados na faixa litorânea, onde predomina o trabalho da pesca). Essa configuração espaço-cultural é lúdicamente instituída na poética das letras cantadas pelos carimbozeiros(as)

e nas danças praticadas pelos dançarinos(as), os quais reproduzem corporalmente gestos e movimentos que fazem alusão ao trabalho, à fauna e à flora da região.

Desde a década de 1940, a abertura da rodovia interestadual inicia uma troca mais intensa de produtos e pessoas entre a capital do Estado e os municípios da região, alavancando também o turismo que passa a incrementar a economia de diversas localidades praianas, além de algumas banhadas por igarapés. Nesse fluxo, verifica-se a intensificação das trocas culturais e o aumento da demanda pelos atrativos “nativos” da região. Os grupos de carimbó assumem uma posição de destaque possivelmente devido à sua caracterização enquanto modelo de autenticidade que servirá como matriz discursiva quando, nas décadas seguintes, justifica-se a criação de rótulos de alguns municípios como “terra do carimbó”, onde foram batizados os “reis do carimbó”. Nesse contexto, os conjuntos da “água salgada” (da região praiana) são os primeiros a assumir a crescente demanda por apresentações e, com isso, reconfiguram-se suas práticas, até então associadas ao calendário das práticas locais (entrudo, festejos de santo, etc.).

A instituição de novas temporalidades e espacialidades em função de demandas externas altera a rede de relações sociais até então estabelecidas e, com o incremento técnico e o surgimento de festivais em formato concorrencial, molda a estrutura dessas relações e mobiliza novas atitudes e valores de contrato social. Estes tendem a se tornar estabilizados na medida em que essa nova institucionalidade se torne hegemônica e passe a atuar em todos os ambientes vitais da manifestação, o que, como já exposto, não ocorre em todos os grupos.

Observando que grande parte das manifestações tradicionais do mundo globalizado passa por processos que vão desde a sua reconfiguração até sua total transformação, esse processo também é perceptível no carimbó praticado na região do Salgado Paraense. No município de Marapanim (mas não só lá), por exemplo, existem atualmente grupos que se transformaram em empresas e suas apresentações dependem de palco, cenários, iluminação e sonorização profissional, além de contar com corpo de dança treinado e devidamente paramentado. Só atuam através de contratos onde são estabelecidos cachês e contam normalmente com uma verdadeira orquestra de instrumentos de sopro. A essa característica pode-se ater a ideia de que estes apenas seguem as mesmas condições que estão postas no atual cenário da cultura popular brasileira, onde a revalorização desses grupos obedece às recentes estratégias de ação da indústria cultural.

No entanto, sua base constitutiva permanece assentada em relações sociais determinadas por critérios de aproximação dos membros, contudo, diferenciadamente do formato de conjuntos familiares, nos quais a rede social é tecida muito mais em função de personalidades individuais (que formam laços de afetividade). Nesses conjuntos, o grupo assume a função de sujeito e passa a dialogar com os demais em razão de sua unidade, formando uma rede de apoio em um ambiente que foge dos limites convencionais que são delimitados por sua dinâmica social interna, abrangendo novas possibilidades de acionamento dos dispositivos institucionais de órgão públicos.

A rede de relações constituída por grupos organizados e padronizados institucionalmente passa a articular interesses em comum e, agindo em bloco, criam novas estratégias de negociação e diálogo junto a entes públicos e privados. Nesse sentido é que, dentre várias atuações, em 2008, as associações “Japiim”, “Uirapuru” e “Raízes da Terra”, todos de Marapanim, somaram-se à associação “Irmandade de Carimbó de São Benedito”, do Município de Santarém Novo e protocolaram, junto à Superintendência do Iphan, no Pará, a solicitação de registro do carimbó ao título de patrimônio cultural imaterial brasileiro.

A mobilização dessa ação ganhou maior amplitude com a criação de uma campanha que busca mobilizar diversos agentes da sociedade civil e, ao mesmo tempo,

divulgar a finalidade deste processo de registro, além de realizar diversas atividades em busca da valorização e do reconhecimento da manifestação cultural através de encontros entre mestres, oficinas de confecção de instrumentos usados pelos conjuntos de carimbó, reuniões com representantes de secretarias de cultura municipais, etc. Dessa maneira, na medida em que as ações dessa campanha crescem, vão se consolidando novas formas de relações entre os grupos de carimbó e os órgãos públicos de preservação e fomento cultural.

Nesse contexto, ressalta-se que o discurso sobre patrimônio passa a ser manipulado sobre a ideia de “perda”, que, segundo Gonçalves (1996), retoricamente também provoca a destruição de determinada manifestação cultural, na medida em que o discurso que se opõe ao processo de destruição é o mesmo que, paradoxalmente, o produz. Para o autor, as concepções dos objetos se dão em torno de uma *imaginária e originária unidade*, “onde estariam presentes atributos tais como coerência, continuidade, totalidade e autenticidade” (GONÇALVES, 1996, p. 25.), como se observa comumente nas retóricas produzidas pelos agentes sociais envolvidos no carimbó, ora pelos próprios membros dos grupos, quando falam da dificuldade de transmissão dos saberes associados à manutenção das práticas, ora pelas vozes de seus “representantes” e/ou membros de instituições públicas de fomento cultural quando falam da “necessidade” imediata de se “preservar” o que ainda “resta” de autenticidade na manifestação. Para Steward (*apud* GONÇALVES, 1996), esse desejo de autenticidade perpassa pelo distanciamento dos objetos no tempo e no espaço que os transforma em “objetos do desejo”: “objetos autênticos” que merecem ser buscados e resgatados como parte representativa de um patrimônio cultural ou de uma tradição.

## Processo de registro e salvaguarda

As políticas de patrimonialização de manifestações culturais no Brasil sempre foram alvos de intensos debates no que diz respeito a seus direcionamentos e suas aplicabilidades dentro da diversidade conceitual na qual o tema é tratado. Na perspectiva do patrimônio imaterial, os registros de bens culturais instituídos recentemente no país<sup>1</sup>, apesar de um longo caminho de discussões, também partilham a mesma condição de estarem em constante processo de aperfeiçoamento e sua forma metodológica mais recente está colocada nos manuais do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, implementado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, e que vem sendo usado na grande maioria dos trabalhos de registro de “bens” culturais de natureza imaterial em todo o país.

A característica de abordagem desse método proporciona uma série de condições para que o bem cultural – entendido enquanto referência simbólica de um determinado lugar – não apenas tenha suas informações organizadas sistematicamente de forma quantitativa, mas também que se reflita sobre questões de ordem conceitual sobre o tema estudado, ao tempo em que possibilita ao pesquisador propor indicações sobre algumas das situações em que esse “bem” encontra-se em risco de desaparecimento de suas práticas materiais e simbólicas.

Desde 2000, quando da promulgação do Decreto-Lei que institui o registro dos bens culturais de natureza imaterial, dezenas de manifestações culturais vêm sendo inventariadas no Brasil e, no seu bojo, são instituídos planos de salvaguarda como forma de preservação de algumas das práticas culturais que caracterizam e estruturam as manifestações. Na Amazônia, assim como nas demais regiões brasileiras, esse processo de registro tem colocado em evidência, de forma mais descritiva, o grandioso acervo da cultura imaterial da região e, junto a isso, possibilidades de se pensar estratégias de valorização e fomento a partir de trabalhos de campo e pesquisa documental.

No estado do Pará, o levantamento preliminar<sup>2</sup> do carimbó mapeou a distribuição dessa manifestação cultural na região Nordeste do Estado, área em que se identificou a maior concentração de grupos e onde foram encontradas referências históricas de sua existência desde tempos coloniais. Esse trabalho proporcionou uma primeira experiência de salvaguarda no âmbito dessa manifestação.

O reconhecimento oficial do carimbó como patrimônio cultural imaterial do Brasil, como se observa, engendrou discussões em diversos domínios retóricos, relacionadas não somente ao processo de registro, mas principalmente, à própria representação atual dessa manifestação no cenário cultural do Pará, haja vista que comumente é enquadrado em diferentes âmbitos discursivos (Estado, academia, mídia, literatura) como uma das mais significativas expressões da cultura popular paraense, estabelecido no imaginário urbano de Belém como uma das bases da “identidade paraense”.

O carimbó, como identidade regional, surgiu a partir do movimento modernista de Belém, que buscou estabelecer diferenças, especificidades e valores culturais próprios da região; daí a recorrência, em suas produções/obras, da valorização do tempo presente, com as histórias do cotidiano da “gente simples”, cabocla, da mistura de raças (índio, negro, branco) com seus problemas sociais e raciais. Embora houvesse um diálogo com o nacional, o objetivo era ler a história paraense a partir da sua alteridade, e as manifestações da cultura popular foram intensamente estudadas<sup>3</sup>.

O carimbó, dentro dessa lógica, representava o diferencial do homem paraense, pois havia se originado a partir do “caboclo amazônida puro”, interiorano. Nos anos 1960, houve uma ampliação do carimbó enquanto gênero musical (difundido por grupos populares de Belém), juntamente com a visão modernista sobre a manifestação cultural, que passou a ser discutida teoricamente por grupos de folcloristas, jornalistas, pesquisadores e músicos. Esses grupos foram buscar mais informações sobre a base constitutiva da manifestação nos grupos de “carimboleiros” do interior do Pará.

Segundo Costa (2008), na década de 1970, o processo de urbanização do carimbó já se encontrava consolidado, enquanto gênero musical difundido nas rádios da capital e do interior. Proliferaram dezenas de grupos, principalmente nos subúrbios da capital, uma vez que esse é o momento de apogeu do ritmo, já urbanamente contextualizado por meio da inserção de novas “roupagens”, como instrumentos elétricos e a formação de grupos voltados exclusivamente para apresentações em eventos.

Ao incremento do carimbó como “produto”, que passa a ser consumido Brasil afora, permanecem algumas discussões e debates que tentam imprimir ao então novo gênero musical do Brasil, uma definição do caráter identitário regionalista.

Nos anos seguintes, surgem vários debates, principalmente, entre intelectuais e pesquisadores em relação aos conceitos de tradição e modernidade, quase sempre pautados nas formas de execução rítmica entre aqueles músicos e compositores que mantinham um carimbó mais “puro”, com o uso de instrumentos tradicionais dos grupos do interior, e aqueles que “modernizaram” o ritmo com a inserção de instrumentos elétricos como guitarra e contrabaixo. Esses últimos elementos são, por unanimidade, associados a Aurino Quirino Gonçalves, que ficou famoso pela alcunha de Pinduca<sup>4</sup>.

A constituição discursiva institucionalizada de um imaginário envolto no carimbó enquanto manifestação cultural representante da identidade paraense, tem se projetado atualmente em direções que apontam para uma ratificação da ideia de um suposto risco da “perda” e da “extinção” muito comum (mas não unânime) nos tradicionais discursos elaborados pelas agências estatais que lidam com a *proteção*, *promoção* e *preservação* do patrimônio cultural. Eles, também, são uma constante nos

comentários de muitos entrevistados no interior do estado onde se pratica o carimbó, sobretudo quando se referem ao possível “desinteresse” dos mais jovens ou à falta de investimentos por parte do poder público.

Em todos os municípios nos quais se deteve o mapeamento dos grupos de carimbó, observou-se algumas variações relacionadas principalmente aos andamentos rítmicos, à formação instrumental (sobretudo, no que diz respeito à presença ou não de instrumentos melódicos [cordas e sopró]), ao calendário de apresentações, à indumentária (ou uniformes), aos motivos pelos quais é escolhida essa ou aquela denominação para os grupos (conjuntos), dentre outras questões. Além, é claro, das diferentes performances discursivas acerca da possível “origem” do carimbó, o que inclui a “legitimidade” presente na relação dessa manifestação com a “cultura” desses municípios e suas respectivas vilas e localidades.

Em uma análise preliminar, percebeu-se que o carimbó está mais “proeminente” em alguns municípios do que em outros. Essa situação pode ser entendida levando-se em consideração a inserção de alguns municípios nos roteiros turísticos do Estado, como é o caso de Marapanim e Salinópolis na zona do litoral atlântico paraense, onde se registrou o maior número de grupos e demais bens associados ao carimbó. No entanto, há outros municípios, como Colares que, embora não receba grandes incrementos turísticos, o carimbó encontra-se em alta, principalmente na zona rural, como é o caso da localidade de Genipaúba da Laura, onde há dois importantes grupos que engendram uma relação singular de envolvimento e organização da população em torno de dois barracões que levam os nomes de cada um dos grupos: o “Canarinho” e o “Beira-Mar”. Esses dois aspectos são bastante representativos de situações diferenciadas que vêm influenciando sobremaneira o processo de reprodução dos grupos.

Os problemas apontados em relação à manutenção e continuação do carimbó nessa região por representantes de grupos, músicos, compositores, artesãos, dançarinos e demais atores culturais, levam em conta, principalmente, a relação estabelecida entre os agentes que promovem ou fomentam a manifestação em cada um dos municípios pesquisados. Nesse sentido, a composição estabelecida entre o poder público, a iniciativa privada, contratantes diversos e os grupos de carimbó, é entendida como uma ação intencional de, por um lado, incluir tais grupos em eventos geralmente turísticos e, por outro, promover determinadas festas com a “originalidade” do que se entende por “música de raiz”.

Desse modo, alguns grupos vêm se organizando em função de atividades pontuais e eventuais, obedecendo à ordem estabelecida do calendário cultural e festivo dos municípios, por vezes deixando de lado práticas que privilegiam aspectos socioculturais concernentes à dinâmica de suas apresentações. Nesse sentido, estariam “funcionando” como as demais bandas e grupos musicais de animação e entretenimento. Tal situação, conforme se pode observar, encontra-se mais presente nos municípios tidos como possuidores de maiores atrativos turísticos.

Por outro lado, como exposto, nesses mesmos municípios há formas de organização e reprodução social em torno do bem cultural que independem de uma lógica formal. Suas atividades estão também relacionadas a domínios mais ordinários de sociabilidade, ao cotidiano do trabalho e das celebrações religiosas ou seculares, como as festas de produção tanto da lavoura quanto da pesca. Nesse aspecto, as transformações decorrem, sobretudo, da relação (estratégias e negociações) que esses grupos sociais estabelecem com diferentes escalas de informações, decorrentes, principalmente, da expansão dos meios de comunicação de massa.

Dentre as principais demandas relatadas pelos grupos e agentes culturais envolvidos com o carimbó nos municípios pesquisados, estão: a falta de apoio



(incentivo) por parte do poder público, a falta de interesse por parte dos mais jovens, falta de músicos que toquem instrumentos de sopro, o isolamento dos grupos do interior em relação aos das sedes municipais, a falta de oportunidades de apresentações em outros municípios, sobretudo festivais, a não existência de uma programação organizada para os grupos e a falta de oportunidades de registros audiovisuais.

As demandas emanadas dos grupos de carimbó por um “apoio” do poder público, normalmente estão relacionadas à aquisição de materiais (vestimentas ou uniformes, instrumentos, transporte, mais contratações, dentre outros). O desinteresse em dar continuidade a essa manifestação, de acordo com os entrevistados, está relacionado ao crescimento das cidades e ao florescimento de novas modalidades de entretenimento que, gradualmente, foram substituindo as antigas tradições festivas, embora tenha se observado, em alguns casos (algo que, inclusive, não é recente), diferentes formas de interação entre o que se poderia compreender por práticas festivas “novas” e “antigas”. Nesse aspecto, ganham fôlego os relatos dos atores “mais antigos”, no sentido da falta de interesse por parte dos “mais jovens”.

Ainda que tenham sido registrados pelo INRC/Carimbó (2009), na região do Salgado Paraense, mais de cem grupos de carimbó em atividade, há um número pequeno de músicos de instrumentos de sopro (flauta, saxofone e clarinete, principalmente) para atender a demanda desses grupos. Essa situação é antiga e mesmo com quase todos os municípios possuindo bandas oficiais nas quais são formados dezenas de músicos instrumentistas, o carimbó ainda carece desse tipo de músico. Ainda é possível se encontrar em alguns municípios como Marapanim, Curuçá e Vigia, alguns mestres artesãos que fabricavam flautas feita de madeira de forma artesanal e que por vezes eram os mesmo que acabavam por acompanhar os grupos. No entanto, com o incremento instrumental proporcionado em um primeiro momento pelas bandas de “Jazze” (décadas de 1940 e 1950) e em um segundo momento pelas formações de bandas marciais e municipais, os “flautistas artesanais” foram sendo substituídos a tal ponto que, no *levantamento preliminar* foram poucos os registros feitos em relação a esse ofício.

É interessante destacar que esse tipo de instrumentista é tratado pelos integrantes dos grupos de carimbó como “o músico”, esse tratamento diferenciado é consolidado quando das divisões de cachês, quando “o músico” sempre recebe uma quantia a mais de dinheiro do que os outros. Também é comum, durante as programações patrocinadas pelos próprios grupos, a contratação do instrumentista de sopro, ou seja, considera-se “o músico” normalmente como uma espécie de prestador de serviços e não como um membro dos grupos.

Apesar da presença recorrente da flauta artesanal<sup>5</sup> em muitos conjuntos, não são muitos os flautistas, sendo que os músicos especializados nesse instrumento são constantemente requisitados em toda a região. De acordo com entrevistas, os músicos mais notórios são Melentino (tio Meleco), Geraldo (Geraldinho) e Marinho das Neves. A flauta, industrialmente (com chaves) ou artesanalmente (feitas com tubos de alumínio, PVC ou imbaúba) confeccionada, insere-se em quase todas as formações instrumentais dos conjuntos de carimbó dessa região.

Nem todo músico flautista (que pode ser compositor e também tocar outros instrumentos) é artesão, mas os artesãos comumente tocam o instrumento. Sua produção (artesanal), se não for para uso próprio, geralmente é feita por encomenda e sua estrutura possui, praticamente, sempre os mesmos contornos.

A flauta, em sua forma artesanal, possui uma sonoridade marcadamente peculiar, e cada artesão possui um estilo (ou técnica) de confeccioná-la. Porém, é cada vez mais raro encontrá-los devido, entre outros fatores, à introdução da flauta industrializada por músicos advindos das bandas marciais dos municípios. Os poucos

artesãos que ainda possuem o saber da feitura desse instrumento, normalmente já não o fazem devido ao fato de cada um possuir a sua e, assim, apenas fazem a manutenção. Outro motivo é a baixa procura pelo instrumento, já que não há formação de novos flautistas a partir do ensinamento das técnicas musicais de mestres músicos e artesãos de flauta artesanal.

Dentre os mais de cem grupos de carimbó registrados na região do Salgado Paraense (como citado acima) foram identificados pelo INRC/Carimbó (2009) apenas 4 (quatro) flautistas que produziam e tocavam a flauta tradicional. Tal situação tem colocado tanto a técnica (entenda-se prática de instrumentistas populares autodidatas), quanto a feitura do instrumento em risco de desaparecimento, face ao não incentivo à manutenção e repasse de conhecimento a respeito do bem cultural.

Nesse contexto, a partir das informações levantadas pela pesquisa em relação à situação de risco de desaparecimento, formulou-se uma ação de salvaguarda para a flauta artesanal do carimbó em uma ação conjunta entre a Superintendência do Iphan no Pará e o Instituto de Artes do Pará junto a mestres artesãos e aprendizes onde, a partir de uma troca e repasse de experiência, foram organizados encontros na capital do Estado (Belém) e no município de Marapanim na sua zona litorânea.

Para essa ação foi contratada uma equipe especializada em áudio e vídeo, além de especialista com formação musical que, além de realizar pesquisa documental e de campo, trabalhou na elaboração de relatório descritivo e analítico relacionado ao modo de fazer a flauta artesanal do carimbó.

“No registro de campo referente ao modo de fazer a flauta artesanal, foram focalizados os procedimentos concernentes a cada mestre, procurando identificar as particularidades de modo de fazer, considerando também, os aspectos históricos que colaboraram neste processo de confecção e entender como cada mestre chegou às suas conclusões a respeito do seu próprio modelo de flauta” (Relatório da Pesquisa Relacionada ao Modo de Fazer a Flauta Artesanal do Carimbó – IPHAN, 2010).

Concernente à pesquisa, foram traçados perfis dos mestres artesãos e músicos que produzem e tocam a flauta artesanal, assim como uma descrição sistemática do modo de fazer o instrumento. A documentação desse processo gerou um importante acervo da diversidade desse instrumento.

Uma das atividades mais destacadas dessa ação e que mobilizou um número considerável de pessoas interessadas na prática da flauta artesanal se deu em um encontro ocorrido no município de Marapanim, em 2010, na qual foram reunidos os mestres artesãos e músicos com mais de vinte aprendizes, a maioria na faixa etária entre os 12 e 30 anos de idade, em um encontro que durou uma semana. Neste, foram confeccionadas dezenas de flautas e trabalhou-se o repasse de conhecimento de forma didática com os mestres se revezando entre os aprendizes. O “Tocando a Flauta”, como ficou conhecido o evento, acabou por engendrar outras atividades como reuniões e debates entre gestores públicos de vários municípios onde há a presença do carimbó. Com isso, alguns compromissos foram assumidos em relação à implementação de programas educacionais, reiterando-se a necessidade de que esse tipo de conhecimento não fique restrito apenas à memória dos que apreciavam as festas de carimbó.

Além dos produtos gerados (documentação e vídeo), os resultados desse empreendimento podem ser visualizados em algumas pequenas ações que foram reproduzidas em alguns municípios, no que tange ao repasse da técnica de feitura do instrumento e, principalmente, à inserção de alguns aprendizes que participaram das oficinas nos conjuntos de carimbó da região.

Diante disso, a implementação do plano de salvaguarda, como uma primeira experiência relacionada ao processo de registro do carimbó ao título de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, serviu de base para a consolidação de novas práticas de agentes públicos, associadas a uma complementação de ações culturais que, no seu conjunto, podem se materializar na manutenção de manifestações tradicionais.

<sup>1</sup> Decreto-Lei N. 3.551, de 4 de agosto de 2000.

<sup>2</sup> Correspondente à etapa inicial do registro. Equivale ao mapeamento e identificação da área de incidência da manifestação, bem como de seus agentes e promotores.

<sup>3</sup> Sobre o assunto ver Figueiredo (2001b) e Maia (2009).

<sup>4</sup> Conhecido como “Rei do Carimbó”, Pinduca figura como um dos principais expoentes da música popular paraense sendo seu nome sempre associado a este ritmo e sobre o qual gravou, desde a década de 1970, dezenas de discos.

<sup>5</sup> Dentre os instrumentos de sopro, a flauta artesanal é o mais antigo.

## REFERÊNCIAS

BARNES, John. Redes sociais e processo político. In: *Antropologia das sociedades contemporâneas*. Bela Feldman-Bianco (Org.). São Paulo: Global, 1987.

BOTT, Elizabeth. *Família e rede social*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976 [1957] (p. 345-384).

COSTA, Tony Leão. *Música do Norte: intelectuais, artistas populares, tradição e modernidade na formação da MPB no Pará (anos 1960-1970)*. 2008. 241 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) –, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

FIGUEIREDO, Aldrin de Moura. *Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia (1908-1929)*. 2001b. f. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2001.

GONÇALVES, J.R.S. *A retórica da perda: os discursos de patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Iphan, 1996.

IPHAN. Relatório da Pesquisa Relacionada ao Modo de Fazer a Flauta Artesanal do Carimbó – IPHAN, 2010.

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

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

MAIA, C. E. Ensaio interpretativo da dimensão espacial das festas populares: proposições sobre festas brasileiras. In: ROSENDHAL, Z; CORRÊA, R. L. (Org.). *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999 (p. 191-218).

MAIA, M. *Jogos Políticos na Terra Imatura: as experiências políticas dos modernistas paraenses (1930-1945)*. 2009. Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) – Instituto de Filosofia e Ciência Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2009.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003 (p.185-314).

MITCHELL, Clyde. *Social Networks*. Annual Review of Anthropology, v.3, p. 279-299, 1974.

PORTUGAL, Sílvia. *Contributos para uma discussão do conceito de rede na teoria sociológica*. Oficina do CES, n.271, p. 1-35, março 2007.

SALLES, Vicente; SALLES, Marena Isdebski. *Carimbó: Trabalho e lazer do Caboclo*. Revista Brasileira de Folclore. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, p. 257-282, 9 (25), set./dez. 1969.

\_\_\_\_\_. Vicente. *A Música e o tempo no Grão-Pará*. Conselho Estadual de Cultura. Belém/Pará: 1980.

\_\_\_\_\_. *Música e Músicos no Pará*. 2ª edição do autor, 2002.

\_\_\_\_\_. *A Folga do Negro*. In: *O Negro na Formação da Sociedade Paraense*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

\_\_\_\_\_. *O negro no Pará: sob o regime da escravidão*. Belém/ Pará: IAP, Programa Raízes, 2005.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. Extraído de: Souza, Jessé e OELZE, Berthold. 1998. Simmel e a modernidade. Brasília: UnB. p.79-108.

\_\_\_\_\_. Georg. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Cap. 1,2,3 e 4 Trechos selecionados.

SOEIRO, Francisco Siqueira. *Zimba*. Vigia: [s.n.], s/d.

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