

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DINÂMICAS TERRITORIAIS E
SOCIEDADE NA AMAZÔNIA – PD TSA**

TALITA SILVA MONTEIRO

**A MUSICALIDADE DO CARIMBÓ EM MARABÁ (PA):
ESTÉTICA, HÍBRIDISMO E PRÁTICA COTIDIANA.**

**MARABÁ-PA
2017**

TALITA SILVA MONTEIRO

**A MUSICALIDADE DO CARIMBÒ EM MARABÁ (PA):
ESTÉTICA, HÍBRIDISMO E PRÁTICA COTIDIANA**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Interdisciplinaridade.

Orientador: Prof. Phd. Alexandre Silva dos Santos Filho.

MARABÁ-PA
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Biblioteca Campus do Tauarizinho da UNIFESSPA. Marabá, PA

Monteiro, Talita Silva

A musicalidade do carimbó em Marabá (PA): estética, hidridismo e prática cotidiana / Talita Silva Monteiro ; orientador, Alexandre Silva dos Santos Filho. — Marabá : [s. n.], 2017.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Campus Universitário de Marabá, Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia, Marabá, 2017.

1. Cultura – Marabá (PA). 2. Música - Aspectos sociais - Pará. 3. Fusão cultural. 4. Música - Filosofia e estética. 5. Patrimônio cultural. 6. Música - Amazônia. I. Santos Filho, Alexandre Silva dos, orient. II. Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia. III. Título.

CDD: 22. ed.: 306.098115

TALITA SILVA MONTEIRO

**A MUSICALIDADE DO CARIMBÓ EM MARABÁ (PA):
ESTÉTICA, HÍBRIDISMO E PRÁTICA COTIDIANA.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade da Amazônia da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, em fase de aprovação pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Prof. Phd. Alexandre Silva dos Santos Filho
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará / UNIFESSPA/PA
Orientador

Prof. Dra. Idelma Santiago da Silva
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará / UNIFESSPA/PA
Examinadora do Programa

Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa
Universidade Federal do Pará / UFPA/PA
Examinador convidado

Marabá, 07 de Junho de 2017.

AGRADECIMENTOS

A CAPES por me conceder bolsa.

Ao meu orientador Professor Alexandre Silva dos Santos Filho por ter acreditado em mim e na importância desta pesquisa.

Aos docentes e corpo técnico do PDTSA.

Aos colegas da Turma de 2015 do PDTSA.

Aos familiares e amigos pelo apoio e carinho.

A Jane e Micael pela crítica e contribuição no campo da música.

Aos professores Gilson, Áustria e Eliane pela amizade e força no desenvolver da pesquisa.

Aos membros do grupo de contação de histórias da Amazônia: Historiar-Te.

Aos grupos de carimbó Mayrabá e GAC por permitir a pesquisa.

Aos amigos músicos de Marabá, em especial ao Mestre Zequinha.

RESUMO

MONTEIRO, Talita Silva. A MUSICALIDADE DO CARIMBÓ EM MARABÁ (PA): Estética, Hibridismo e Prática Cotidiana. *Dissertação de mestrado*. (Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade da Amazônia). Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá, 2017.

Neste estudo examina-se a musicalidade como fenômeno na formação da cultura do gênero musical carimbó, enquanto prática sociocultural existente na cidade de Marabá (PA). A pesquisa trata da diversidade cultural híbrida manifesta sob a visão da filosofia estética em Maffesoli (1996) relativa ao cotidiano e a condição do carimbó no processo de deslocamento sociocultural do povo paraense e de migrantes. Foca-se o estudo à prática cultural de dois grupos: O Mayrabá e o Grupo de Ação Cultural – GAC. Ambos estão localizados nos bairros periféricos de Marabá, no Cabelo Seco e no São Félix Pioneiro, respectivamente, cuja produção se vincula à identificação com a cultura amazônica e negra. Compreende-se, portanto, o carimbó com pertencimento à prática cultural da periferia amazônica, em expansão pela região e expressão social de uma minoria, cujo *status* de patrimônio cultural imaterial da humanidade traduz-se de maneira singular em um fragmento da grande teia amazônica. Enfim, aponta-se o carimbó praticado na cidade de Marabá em decorrência de um não lugar, instituído pelo jogo da política cultural que o faz um acontecimento em razão de aproveitar a ocasião para se manter na performance sociocultural, territorial e expressão autêntica nessa amazonidade.

Palavras-Chave: Musicalidade, Estética do Cotidiano, Hibridismo Cultural, Carimbó.

ABSTRACT

MONTEIRO, Talita Silva. THE MUSICALITY OF CARIMBÓ IN MARABÁ (PA): Aesthetics, Hybridism And Everyday Practice. Masters dissertation. (Graduate Program in Territorial Dynamics and Amazon Company). Federal University of South and Southeast of Pará, Marabá, 2017.

This study examines musicality as a phenomenon in the formation of the culture of the musical genre carimbó, as a sociocultural practice existing in the city of Marabá (PA). The research deals with hybrid cultural diversity manifested under the vision of aesthetic philosophy in Maffesoli (1996) regarding the daily life and the condition of the carimbó in the process of socio-cultural displacement of the people of Pará and migrants. The study is focused on the cultural practice of two groups: The Mayrabá and the Cultural Action Group - GAC. Both groups are located in the peripheral districts of Marabá in Pelo Seco and São Félix Pioneiro, respectively, whose production is linked to identification with the Amazon and black culture. It is understood, therefore, the stamp with belonging to the cultural practice of the Amazonian periphery, expanding in the region and social expression of a minority, whose status as immaterial cultural patrimony of humanity, is singularly translated into a fragment of the great Amazonian web. Finally, it is pointed out the carimbó practiced in the city of Marabá due to a non-place, instituted by the game of cultural politics that makes it an event because of the opportunity to maintain the socio-cultural and territorial performance and authentic expression in this Amazon.

Keywords: Musicality, Aesthetics of Daily Life, Cultural Hybridism, Carimbó.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

2 REFLEXÕES SOBRE MUSICALIDADE A LUZ DA ESTÉTICA DO COTIDIANO AMAZÔNICO.

2.1 Notas Para Pensar A Música.

2.1.1 Concepções De Música.

2.1.2 Para Entender Gênero e Estilo Musical.

2.1.3 Concepções De Musicalidade.

2.2 Musicalidades: Fenômeno De Estética Híbrida Na Cultura Amazônica

2.2.1 A Musicalidade Encontra A Estética Do Cotidiano.

2.2.2 Musicalidade E Hibridismo Cultural.

2.2.3 Musicalidade, Cultura E Política Cultural.

2.2.4 Musicalidade Híbrida Em Contexto Amazônico: O Carimbó Do Pará.

3 O MUNDO DA MUSICALIDADE COTIDIANA.

3.1 A Clarinetista.

3.2 Marabá Em Contexto Cultural, Periférico e Amazônico.

3.3 Os Sujeitos e suas Histórias na e com a Musicalidade.

3.3.1 O Mayrabá.

3.3.2. O Grupo de Ação Cultural São Félix – GAC.

3.4 Percurso de Uma Prática Estética Cultural: O Carimbó em Marabá.

4 CARIMBÓ COMO PRÁTICA ESTÉTICA DO COTIDIANO MARABAENSE.

4.1. Musicalidade e Estética Do Cotidiano no Carimbó Marabaense.

4.2. Cultura e Política Cultural com o Carimbó Marabaense.

4.3. Hibridismo da Musicalidade Inscrita no Carimbó Marabaense.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

REFERÊNCIAS

1 INTRODUÇÃO

Versa-se sobre a musicalidade como fenômeno inerente à formação do gênero musical carimbo, produzido pelos grupos culturais Mayrabá e GAC da cidade de Marabá (PA). A pesquisa tem caráter interdisciplinar por envolver os campos da arte, da filosofia, da antropologia e da história. Desse modo, a discussão central gira em torno da cotidianidade das ações dos sujeitos ligados à musicalidade e às dinâmicas socioculturais envolvendo os atores no território de Marabá.

Compreende-se a musicalidade como um modo característico de expressividade subjetiva dos sujeitos, que manipulam sonoridades. Para Maffioletti (2001) a musicalidade traduz-se sob o ponto de vista da universalidade, ou seja, a música está para todos, pois representa algo em todos os ouvintes e produtores desta arte, não é necessário conhecer os códigos musicais eruditos para ser músico. Dominá-los é uma simples exigência acadêmica que no âmbito do popular adquire importância menor, na medida em que o saber musical é transmitido por meio do escutar apurado e sensível da musicalidade de uma localidade e de um sujeito interessado em dominar os códigos musicais para ser músico, e a música paraense é reveladora disso.

Alguns autores, mediante a cultura amazônica paraense, têm suas especificidades como Loureiro (2002) e Hebette (2004), que auxiliam a pensar nos sujeitos da região relacionados às formas diversificadas e conflituosas de convivência com o rio, com a floresta e com as atividades no cotidiano. Tais sujeitos são responsáveis por criar uma memória afetiva e atividades ligadas à natureza, influenciando no modo como a musicalidade se apresenta aos nativos e à outras pessoas que aderiram o espírito poético da sensibilidade por meio também da música.

É desta forma que, muito do que existe da produção musical e que adquiriu certo *status* dentro da cultura popular advém de uma sensibilidade estética possibilitada pela musicalidade, que é inerente a todo ser humano e que se modifica na cultura.

Para encontrar explicações mais elaboradas de cunho estético, opta-se por Maffesoli (1996), o qual traz para o eixo da cultura a categoria *Estética do Cotidiano*. O autor se preocupa em olhar as subjetividades das ações dos sujeitos referendadas ao seu pensamento. Pode-se dizer que não é pelo discurso e nem pelo poder que se institui o que podemos chamar de cultura no sudeste paraense, é apenas olhando para as relações dos sujeitos consigo

mesmo, com os outros e com os elementos do cotidiano em que se forjam as bases da cultura amazônica.

Com esse sentido é que se objetiva a presente pesquisa, vislumbrando analisar a produção cultural de grupos desta região designada Amazônica, a partir do gênero musical carimbó, que apresenta-se sob o símbolo de legítimo representante da cultura paraense na amazonidade marabaense, recentemente tornado símbolo da cultura imaterial do Brasil.

Entretanto, o carimbó não é a única prática social e não adquire significação para todos os sujeitos do território paraense, ele adquire relevância para alguns, dessa forma, o carimbó não é o único representante da cultura paraense. Certeau (2005) proclama que a cultura é plural, pois traz em seu cerne um conjunto de significações construídas pela cotidianidade das ações dos sujeitos. A cultura é mistura de interesses conflituosos, hegemônicos e das culturas menores.

Entende-se a cultura como prática social associada ao cotidiano dos sujeitos. Para Certeau (1995), a cultura é produto da subjetividade e representa um conjunto de práticas culturais alicerçadas ao cotidiano de determinado grupo social e que adquirem importância e significação. Desta relação, vemos que no universo de possibilidades culturais, o carimbó torna-se possível quando adquire relevância para os grupos culturais da cidade de Marabá, os quais realizam estratégias de resistência no empreendimento dessa prática.

Na região do sudeste paraense, devido à diversidade cultural, a musicalidade do carimbó não se limita ao pertencimento a uma única cultura representante, ela é composta por influências, subjetividades e referências que a tornam diferente, mas nem por isso deixa de ter a raiz do carimbó e assim poder sê-lo. Esse processo é denominado por Cancline (2013) como hibridismo cultural.

O hibridismo cultural é resultado de um conjunto de tensões, negociações e ajustes entre práticas culturais que podem ser hegemônicas, tradicionais ou modernas, disso resultam o surgimento de determinada cultura. A cultura não é pura nem fixa, ela é influenciada por processos menores e, às vezes, não visíveis. Constituindo-se como híbrida. No contexto dos grupos culturais estão postas o ajuste de relações desenvolvidas na modernidade entre passado e presente, urbano e periferia. (CANCLINE, 2013).

Diante destes ajustamentos e pertencimentos a pesquisa vislumbra conhecer determinado aspecto da cultura amazônica paraense, a cultura do carimbó através dos grupos culturais Mayrabá e GAC cujas produções e práticas culturais apresentam aspectos híbridos

por estarem constituídas por diferentes culturas e que resulta no seu modo característico de apresentar o carimbó.

Utilizamos como elemento central nesse processo do conhecer, a musicalidade como elemento inerente a cotidianidade das ações e a relação que esta tem com a cultura desses grupos que vivem nas dicotômicas relações entre presente e passado, cidade e periferia, que interferem na musicalidade.

Esse conjunto de ajustamentos, que forma a cultura amazônica paraense e híbrida, possibilita compreender os sujeitos desta pesquisa que são moradores de bairros periféricos da cidade de Marabá: o GAC – São Félix - está localizado no bairro São Félix Pioneiro um bairro da cidade situado a margem direita do rio Tocantins, ligado a cidade pela ponte rodoferroviária, cortada pela estrada de ferro Carajás. No bairro, parte de seus moradores são migrantes, sobretudo do Maranhão e a povoação do bairro vem como consequência da política dos governos militares em povoar a região, almejando mão de obra barata.

O outro grupo, Mayrabá, situa-se no bairro Francisco Coelho, mais conhecido como Cabelo Seco, no núcleo urbano da Marabá Pioneira. Este foi o primeiro bairro da cidade e encontra-se na confluência dos rios Tocantins e Itacaiúnas. Por lá povoam histórias sobre o início da cidade, principalmente histórias e lendas de seu surgimento, tem como um de seus fundadores o Francisco Coelho, que era maranhense e muitos de seus familiares ainda moram por lá. O bairro tem forte influência negra e maranhense. Com esses elementos não menos importantes, identificamos características únicas e observáveis na formação do carimbó, que adquire o sentimento de pertencimento à uma cultura amazônica e negra.

Na abordagem que se realiza acerca dos grupos culturais destaca-se a discussão concernente à sua produção cultural, que se vincula a uma identificação amazônica e negra. Para Loureiro (2002), a amazonidade expressa-se como pertencimento a uma diversidade cultural híbrida decorrente da narrativa dos acontecimentos pelos sujeitos desenvolvidos a partir do confronto das diversas identidades. Portanto, compreende-se que a identificação amazônica e negra refere-se à significação produzida pelos sujeitos na histórica relação aviltada no sudeste paraense, que tendo Marabá como cidade de referência desta região, se estabelece no território confrontos culturais decorrentes do processo de deslocamento sociocultural do povo paraense e de migrantes.

Diante disto, o deslocamento sociocultural de paraenses, maranhenses, tocantinenses e baixo-amazonenses, sobretudo negros e pobres que povoam o sudeste paraense significou

relegar boa parte destes sujeitos à periferia das cidades, como é o caso dos grupos culturais Mayrabá e GAC localizados nos bairros periféricos de Marabá, no Cabelo Seco e São Félix Pioneiro, respectivamente. Com isso, vincula-se o carimbó como pertencimento à prática cultural da periferia amazônica.

O termo cultura de periferia está num universo de culturas constitutivas da realidade social. Para Facchin (2016), a periferia tornou-se uma categoria social, que assume representação simbólica na condição de ser jovem numa metrópole, relaciona-se a isso questões de classe, etnia, moradia e distância geográfica em relação a um centro. Em decorrência disto, cultura de periferia significa relacionar arte-vida, ou seja, apontam-se nas ações e produções culturais os modos de vida cotidianos da periferia, nos quais, compartilham entre si desigualdades sociais, condições socioeconômicas ou étnicas, no tratamento da pobreza e precariedade de condições de vida pelo qual passam homens e mulheres.

Situa-se nesse contexto, os sujeitos da pesquisa que compartilham entre si a condição de ser pertencente à periferia amazônica e produzir cultura de periferia. Sendo assim, propomos a análise da produção artística de dois grupos culturais: o Grupo GAC, localizado em São Félix e grupo Mayrabá, localizado no cabelo seco, ambos da cidade de Marabá (PA), cuja abordagem etnográfica é fundamental para o conhecimento dos grupos.

A partir disso, o trabalho é dividido em três seções, a primeira intitulada *Reflexões sobre musicalidade à luz da estética do cotidiano amazônico*, traz as bases teóricas que irão nortear o trabalho, principalmente no que concerne em situar a música e a musicalidade como fenômeno disponível para todos e como elemento estético perceptível nas ações dos sujeitos que atuam na performatividade da musicalidade do carimbó. Tal musicalidade é uma das expressões contidas na categoria Estética do Cotidiano, traduzindo em seu cerne o pensamento filosófico de Michel Maffesoli (1996). Aliado a isso, tem-se as questões relativas ao hibridismo cultural como elemento constituinte da consolidação do carimbó como patrimônio da cultura paraense construído pela ação do ser humano no cotidiano.

A segunda seção intitulada *O Mundo da Musicalidade Cotidiana*, preocupa-se em justificar a escolha da temática e realizar a contextualização histórico-cultural e política da realidade social na qual estão submersos os grupos que praticam o carimbó. Após isso, apresentam-se os sujeitos da pesquisa, ou seja, os grupos culturais Mayrabá e GAC com suas histórias e práticas culturais, entrecortadas pela identificação com uma amazonidade paraense e negra. Finalizando a seção, desenvolve-se o percurso investigativo interdisciplinar que

envolve os campos da arte, da filosofia, da antropologia e da história na compreensão dos grupos estudados e utiliza-se como método a pesquisa etnográfica tendo como processo a observação participante ativa, estudo bibliográfico, coleta de fotografias e a captação de entrevistas com foco nas narrativas orais.

O terceiro capítulo intitulado *Carimbó Como Prática Estética do Cotidiano Marabaense*, busca mostrar o desenvolvimento das práticas dos grupos, suas influências, as misturas possibilitadas pela ação dos sujeitos na cultura do carimbó, tendo como enfoque a musicalidade.

E para finalizar, desenvolvemos as considerações finais descrevendo nossas impressões sobre o processo de analisar a prática destes grupos que desenvolvem o carimbó nessa região marcada por tantas influências outras, mas que também apresenta resquícios desta.

2 REFLEXÕES SOBRE MUSICALIDADE À LUZ DA ESTÉTICA DO COTIDIANO AMAZÔNICO

Nesta seção apresentamos os conceitos essenciais para a pesquisa, que tem como objetivo examinar as questões transversais que envolvem o desenvolvimento da musicalidade enquanto fenômeno constituinte da cultura do carimbó. A partir disto, na primeira subseção, discutimos as concepções de música e musicalidade elaboradas por Maffioletti (2001), Schroeder (2005), Penna (2010), Gaínza (1964), Priolli (1984), Barbeitas (2007), Pederiva (2009) e Blacking (1995). A partir destas várias abordagens, compreendemos a música como uma forma de linguagem socioculturalmente construída pelos sujeitos e a musicalidade como habilidade universal desenvolvida a partir do elemento estético da sensibilidade.

A partir dessa compreensão, na segunda subseção, partimos para a análise da musicalidade enquanto fenômeno de estética híbrida na cultura amazônica. Para isto, busca-se estudar a teoria *Estética do Cotidiano* proposto por Maffesoli (1996), que situa a musicalidade como o próprio fenômeno estético encontrando-se consolidado no cotidiano pelas práticas culturais dos sujeitos; e o *Hibridismo Cultural* em Canclini (2013), que está na musicalidade como processo de apropriação, reinterpretação e ajustamentos sons estruturados (músicas), presentes na cotidianidade dos sujeitos em determinado território. Desta forma, destacamos que a musicalidade como estética tem fundamentos híbridos.

Sabendo dessa relação estabelecida, passamos observar a musicalidade enquanto fenômeno solidificado na cultura a partir das práticas, artefatos e representações. Por isso, parte-se da compreensão abrangida por Certeau (1995), que pensa a cultura no plural, ou seja, a cultura que é pensada na relação com os outros e que contém outras culturas. Assim, no território paraense o carimbó é apenas uma prática cultural que permeia o cotidiano dos sujeitos e a manifestação desta cultura é compreendida como estratégia de resistência frente a outras culturas maiores, menores, hegemônicas ou não.

Ao final desta seção, aborda-se o gênero musical carimbó no território paraense. Para isso, nos apoiamos nas discussões de Tupinambá (1977), Salles e Salles (1969), Costa (2011) e Gabbay (2010), que trazem uma contextualização histórica do aparecimento desta cultura; bem como em Cantão (2002) e Moraes (2014), que apresentam os vários estilos musicais nascidos a partir deste gênero musical.

2.1 Notas Para Pensar A Música

Para compreender os modos como os sujeitos amazônicos se expressam por meio da música e da cultura musical, faz-se necessário examinar suas bases constitutivas. Por sujeitos amazônicos entende-se que, além de pertencente a este território é o indivíduo que carrega consigo as marcas deste lugar, conhecedor dos saberes, das histórias e das memórias de sua ancestralidade, conhecedor da terra, do rio e da floresta, utilizando-os como de fonte de subsistência, até como fonte de medicina tradicional.

Permeado por estes conhecimentos, os sujeitos amazônicos constroem sua cultura e com isso vem a música. No que concerne à função social da música, é comum pensarmos que ela é apenas entendível e manipulável por quem domina os seus códigos, mas talvez através das discussões sobre a musicalidade consigamos ver que o domínio da música não está disponível apenas para alguns, mas para todos.

A partir disto, buscamos compreender o significado para o campo musical da musicalidade e como estase reflete nas expressões culturais de um povo. Organiza-se a discussão em notas para pensar a música, porque consideramos necessário visitar aspectos concernentes ao gosto dos sujeitos que se expressam por meio do som, consubstanciados no cotidiano. Esta análise se aplica à nossa discussão sobre a musicalidade enquanto fenômeno

de estética híbrida na cultura amazônica, que será objetivada pela prática cultural dos grupos Mayrabá e GAC, da cidade de Marabá.

2.1.1 Concepções De Música

As principais ideias acerca da concepção de música costumam situá-la em premissas difundidas quase sem questionamentos. Há afirmação que a definem como “língua universal”, dotada de signos culturais; como som exterior ao ser humano, enviado pelos deuses; existe também a concepção de ser ela elemento da “natureza humana” que evoluiu e tem seu principal expoente nas músicas eruditas europeias/ocidentais, que tendem em definir um conceito estático de música, estando ela sempre em detrimento de um parâmetro aquém de suas reais formas. Outrora alguns desses conceitos costumavam definir um padrão de música como é o caso de afirmar a existência da “boa música”. Isso dificultou que outras manifestações culturais, que não se situam dentro destas qualificações, fossem contempladas e até mesmo consideradas como músicas de verdade. (SCHROEDER, 2005).

Contemporaneamente, algumas áreas do saber passam a olhar para outras formações musicais, não somente no campo da música, mas dentro de áreas como a antropologia e a história que se interessam pelo debate desta, enquanto saber vinculado ao ser humano e sua cultura. Dentro dos estudos musicológicos: estas outras manifestações passam a ser contempladas pela etnomusicologia e pela musicologia comparada, que estudam organizações musicais discordantes do discurso quase uníssono de “boa música” e parâmetro musical ocidental. (MAFFIOLETTI, 2001).

A esse respeito, Maffioletti (2001) questiona: o que pode ser considerado como música boa ou ruim? Como compreender o conceito de música em uma sociedade, que ao mesmo tempo admira Chico Buarque e consome tecnobrega e melody¹ nas periferias do Pará? A autora responde observando que de forma geral a música consiste em dar significado ao som. Para isto, nosso sistema sensorial capta os aspectos básicos da música como altura,

¹Estilos consumidos no Pará. O primeiro consiste da reformulação do antigo brega consumido na década de 70 e consolidado pelas figuras de Roberto Villar e Nelsinho Rodrigues, o estilo ressurgiu nos anos 90 sob ritmo acelerado a partir da fusão com a música eletrônica; já o melody consiste em versões de músicas internacionais ou nacionais que adquirem outras mixagens, acentuando vozes e até adquirindo outro ritmo, este é produzido por Dj's em ambiente eletrônico. Fonte: LEMOS, Ronaldo. Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música. Org. Ronaldo Lemos e Oona Castro.- Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. (Tramas Urbanas;9).

intensidade, dinâmica, distância e aplica isso nas experimentações do cotidiano, que toma forma nas práticas sociais.

Mas, somente a imersão na realidade de determinada cultura poderá dar a noção de como a música é apreendida por determinados indivíduos. Por isso, realizamos o exame deste conceito, para aplicá-lo à prática do carimbó no território paraense.

Na história humana, a música aparece em todas as formas de sociedade, constituindo-se tanto como forma de expressão das relações humanas, tanto como fonte de construção de conhecimento, tendo o som como material organizado. Desta forma, delimitar algumas definições para o conceito de música torna-se importante para mostrar que ela aparece ligada à outras áreas do saber que não a sua especificamente.

O objetivo nesse ponto não é definir um conceito de música ou musicalidade – próximo tópico a ser debatido –, mas o de perceber que enquanto material de expressão e construção de conhecimento humano, o conceito aparece continuamente relativizado e revela a multiplicidade de possibilidades que se pode empreender, ainda mais porque estamos diante de uma realidade tecnológica onde possibilita que as bases da razão moderna também sejam relativizadas. Assim como o conhecimento é construído na relação com outros conhecimentos, supomos que o conceito de música para determinada cultura só pode ser compreendido na relação com outras músicas, construindo-se mutuamente (ULHÔA, p.349).

Barbeitas (2007, p.1) afirma que há universalidade na música² que diz respeito a “toda multiplicidade de tipos e sistemas de organização musical que existem no mundo”, e ainda que “não existem sociedades, por mais restritas e isoladas que possam ser desprovidas de alguma forma expressiva musical”. (GIANNATASIO apud BARBEITAS, 2007, p.1). Esse aspecto pode ser observado na relação dos sujeitos amazônicos com a cultura no território paraense, onde determinadas expressões musicais são anunciadas como legítimas expressões musicais da cultura paraense, a exemplo disso o carimbó do Pará.

Dessa relação entende-se que a música, por ser forma expressiva presente em várias sociedades, adquire diversas contribuições no que concerne à sua discussão teórica, mas o que vemos e as pesquisas na área revelam é que se torna mais importante discutir a prática musical finalizada do que o processo de constituição desta, enquanto arte e enquanto saber

²Com exceção para quem tem amusia, que é uma patologia que incapacita o sujeito de produzir ou perceber sons musicais, consiste na desordem do processamento musical, podendo ser congênita ou adquirida como resultado de danos cerebrais.

instituído, que é também componente de um saber construído pelo ser humano. Esse detalhe revela ser necessário examinar mais a constituição do que a finalização, ou seja, o carimbó enquanto saber musical construído por migrantes e trabalhadores que não dominam os códigos musicais, interessa mais que a prática finalizada.

Entretanto, uma prática recorrente no âmbito musical tem sido a definição de superioridades de determinadas expressões musicais acima de outras, principalmente quando se seleciona o parâmetro erudito/ocidental e o sistema tonal³ como base de toda música.

Para Schroeder (2005, p. 25) é necessário ter cuidado com “interpretações equivocadas” que situam determinadas expressões musicais superiores a outras. Por conseguinte, isso remete não só a uma “falta de visão histórica ou mesmo uma análise um tanto superficial do sistema tonal, mas também por uma miopia em relação a outras culturas e, conseqüentemente, a outras formas de organização sonora”. Essas situações levam à desconsideração da organização sonora e da música de determinadas culturas, criando ideias essencialistas que situam certas formas musicais superiores a outras.

A respeito da concepção referida acima, podemos pensar que, historicamente, a música clássica erudita tende a ser considerada como a verdadeira música, pois possui construções sonoras mais complexas. Entretanto, podemos ainda perceber que ela só é significativa para as pessoas que a compreendem, que conhecem seus códigos e que se referenciam nela enquanto padrão musical.

No contexto amazônico da cultura paraense parece fácil determinar o que é o erudito e o popular. O erudito tende a ser referenciado a partir das músicas de Waldemar Henrique⁴, por exemplo, as músicas “Foi Boto Sinhá” e “Uirapuru”, apesar de serem composições para piano e canto lírico, surgem como desdobramento regional do folclore do Pará. Para Costa (2011) as músicas de Waldemar Henrique transitam entre o erudito e o popular. O popular pode ser

³O sistema tonal é complexo e abrange uma boa parte dos estudos teóricos no campo musical. Na história da música o modo de execução da notação musical era polifônico (som executado a várias vozes), depois passando a ser tonal. Podemos dizer que quase toda música erudita e a dita música popular ocidental é basicamente tonal. Por fazer parte de quase todas as organizações sonoras que conhecemos, o tonalismo faz sentido principalmente por que estamos acostumados e ouvir um discurso que precisa ser terminado. É gerado a partir da ideia de um discurso que precisa ser concluído. No caso a ideia musical precisa ser concluída. O sistema tonal é desenvolvido a partir das ideias de tensão e repouso; no discurso musical cria-se a ideia musical de tensão que precisa ser concluída com o repouso. A tensão seria a proposição de uma ideia conflituosa e o repouso a resolução deste conflito.

⁴Waldemar Henrique foi um pianista e compositor paraense, que obteve reconhecimento da crítica especializada em música, pela alta qualidade de suas composições que aliam a música clássica ao folclore amazônico.

referenciado, por exemplo, nas músicas “Xirley” e “Ela Tá Beba Doida”, interpretadas pela cantora Gaby Amarantos⁵. Entretanto, mesmo após esta exemplificação, sabe-se que estas músicas apesar de serem reconhecidas pelo público, tiveram significação inicial no seio social em que foram produzidas.

Nessa linha de pensamento, observa-se que a música é por repetidas vezes anunciada enquanto “linguagem universal”. Intensamente discutida, reconstruída e desconstruída, ela é defendida por alguns autores do campo musical, dentre eles estão Penna (2010), Schroeder (2005), Gaínza (1964), Priolli (1984) e Barbeitas (2007). À frente exporemos suas ideias e fundamentos.

Schroeder (2005) avalia que se a música fosse linguagem universal todos os homens a entenderiam da mesma forma. No entanto, o que acontece é que o universo do qual compartilham alguns músicos e educadores musicais é o universo da música erudita (universo particular, tomado como modelo universal), compreendida somente por quem tem acesso aos códigos musicais eruditos, então a premissa de que a música é linguagem universal não encontra respaldo (SCHROEDER, 2005, p.15).

Decorre que, se existisse linguagem universal, ela uniformizaria o conhecimento e todos entenderiam a música a partir dos códigos eruditos, então disso resulta dizer que, a falta de educação erudita implicaria na exclusão do repertório musical de todos os que não são educados ou treinados para o entendimento do código, caso que não acontece.

De outra forma, aqueles que não têm acesso ao código musical, os excluídos musicais, tendem a se satisfazer com um código próprio orquestrado pelo modo como se aprende a partir do contexto cultural, criando para si uma forma de linguagem. Gaínza (apud SCHROEDER, 2005, p. 14, grifo do autor), pressupõe que “a música constitui uma forma universal de linguagem (e não uma “linguagem universal”)”, assim a música só adquire forma universal se, como linguagem, for socioculturalmente construída.

Em contrapartida, Priolli (1984, p.06) concebe a música como a “arte dos sons, combinados de acordo com as variações da altura, proporcionada segundo a sua duração e ordenada sob as leis estéticas”. Esta é uma conceituação mais técnica que até contempla a importância de elementos estéticos, mas não avança no sentido de tentar compreender a expressão dos sujeitos.

⁵Gaby Amarantos é cantora de tecnobrega, um gênero musical surgido na periferia de Belem-PA nos anos 2000.

E Penna (2008, p. 20) desconstrói a ideia de que a música seja linguagem universal, tendo em vista que “a música – ou melhor, a arte em geral – é uma atividade essencialmente humana, intencional, de criação de significados. Nesse sentido, podemos falar de linguagem artística” que se diferencia dentro de uma mesma cultura, mudando conforme um grupo ou outro.

Em decorrência disto, observa-se que na cultura do carimbó convivem práticas musicais distintas, fato que se verifica no antigo confronto acerca das tendências de carimbó “pau e corda” e carimbó “moderno”. A tendência pau e corda no carimbó dizem respeito à valorização da tradição em que pese a construção de instrumentos, as rodas de carimbó e a não utilização de instrumentos eletroeletrônicos; já a tendência moderna se refere à popularização do gênero no espaço urbano com a introdução de guitarras, teclados, baixos e contrabaixos nas músicas. (Costa, 2011).

Por outro viés, há diferenças que se referem à localidade dos sujeitos ou a um estilo próprio das experiências. Assim apresenta-se o carimbó de Marapanim, que tem característica tradicional no formato pau e corda; este se diferencia do carimbó produzido na Capital do Estado, que tem característica moderna; tem o carimbó chamegado, que é um carimbó mais romantizado; e ainda propomos a pensar no carimbó praticado na cidade de Marabá (PA).

Portanto, a partir disto, se quisermos compreender a música como linguagem artística, que é culturalmente construída por grupos humanos, será necessário encarar a sua diversidade e dinamismo os quais se solidificam no cotidiano dos sujeitos a partir da mediação estética.

Entende-se que no processo de compreensão da música há uma sensibilidade inerente a ela. Nesse processo a comunicação do sujeito na sua subjetividade dar-se-á com as coisas do mundo sensível à medida que o sujeito seja sensibilizado, submetendo-se a um processo educativo-cultural enraizado na dimensão social. A esse respeito vemos que

a compreensão da música, ou mesmo a sensibilidade a ela, tem por base um padrão culturalmente compartilhado para a organização dos sons numa linguagem artística, padrão este que, socialmente construído, é socialmente apreendido - pela vivência, pelo contato cotidiano, pela familiarização - embora também possa ser apreendido na escola (PENNA, 2008, p.29).

Compreende-se a música com base no padrão cultural, que se aplica a condição da sensibilidade no sentido marffesoliana – discussão que faremos adiante - por isso a linguagem artística influi na condição do sujeito condicionado às coisas que se apresentam em comunidade, familiarizado apenas com o que ocorre nela (comunidade), eis a condição do

popular, mas que amplia imensamente a sua condição social e expressiva no viver em comunidade.

Ser sensível não é que algo nasce com os sujeitos, é a sociedade por meio das comunidades existentes que possibilitam as condições de exteriorização do sensível. Para atingir a sensibilidade dos indivíduos em uma sociedade é preciso que o sensível, como energia objetiva da forma e conteúdo inerentes às coisas, se estabeleça como condição de receptividade nos indivíduos aptos a receber as energias emanadas das coisas sensíveis.

As emoções não se reduzem mais a um fenômeno psicológico ou a um suplemento da alma, ela cria uma ligação estética que faz as pessoas se agregarem e se reunirem por qualquer coisa. Sentimento e emoção são elementos da razão estética, daquilo que não se diz com palavras e sim com sensação e inspiração.

A respeito disto discutiremos mais adiante, mas já adiantamos que pensamos que é no estar junto a outros, no compartilhamento de emoções, a partir da socialidade estética que os indivíduos manifestam quem querem ser. E a música traz essa condição de possibilidade.

Barbeitas (2007), por exemplo, questiona o porquê de termos que referenciar a música por meio da linguagem, por que ela tem que fazer sentido, se a própria linguagem tem problemas em relação a isso, e por que a música não tem caminhos próprios como a linguagem tem? Ele identifica isso como um problema resultante da baixa consideração dos estudos em teoria da música e afirma categoricamente:

colocar em questão a música significa, de saída, aprender a dispô-la sempre na relação com o homem e com a cultura, abdicando de uma visão neutralista que a vê, acima de tudo, como uma “linguagem” pura e específica, uma dada manifestação estética. (BARBEITAS, 2007, p.2, grifo do autor).

De fato, a música tem, se assim podemos dizer, uma “linguagem” específica, geralmente entendida por quem domina seus códigos. Mas, mesmo assim, a música é tão expressiva e identifica tanto um povo e sua cultura que, mesmo esse povo não dominando seus códigos, eles se apropriam dela, reinventam-na, remodelam suas formas, tornando-a um elemento de expressão dos mais significativos para o sujeito na sua cultura, nos atrevemos a dizer mais até do que outras linguagens artísticas porque está mais presente no cotidiano de um povo. A exemplo disto, podemos observar que na cultura do carimbó, o curimbó (ou tambor) que é um instrumento musical característico desta cultura, tende a ser produzido por pessoas da comunidade na qual os grupos estão inseridos, podendo ser mestres de carimbó ou

um marceneiro ou os próprios músicos. Com isso, estes sujeitos manipulam a música, reinventam os instrumentos, afinam os tambores conforme a sua significação sonora.

Outro exemplo, analisado por um viés distinto nesse processo de reinvenção e manipulação da música, é o samba brasileiro. Conforme explicita Sandroni (1958) em seu livro “Feitiço Decente”, o autor (a) demonstra as influências (lundu, maxixe, polca) presentes no samba, que se desenvolve desde uma “afrobrasilidade” até as ingerências da burguesia portuguesa. Sabemos, pois, que este ritmo continua se reinventando. Durante o Estado Novo, o então presidente Getúlio Vargas o institui como música de representação de uma identidade nacional (brasileira). Posteriormente, torna-se produto da indústria cultural brasileira. Então, o samba ao ser reapropriado por esses vários segmentos da sociedade, fica destituído do ideal de cultura fixa e estática.

Barbeitas (2007, p. 5, grifo nosso) ressalta ainda que a música não se ajusta às definições que lhes são atribuídas: “mesmo sendo arte, e mesmo sendo a arte “mais envolvente”, a música está à parte, ajusta-se mal às classificações e categorias, resiste às palavras que querem capturá-la e descrevê-la”, isso porque o cotidiano é complexo e qualquer definição de música limita suas possibilidades.

Por conseguinte, o autor enfatiza que a música é uma “eterna possibilidade simbólica” que permanece em estado de latência à espera de uma análise que a compreenda, o que acarreta no empobrecimento do conceito de música. O autor tenciona essa discussão porque acredita que o conceito de música tem pouca relevância nas pesquisas acadêmicas, e quando estas o tratam de fazê-lo, geralmente, comparam-na a outra categoria sem se ater a explorar a partir de si.

Para esta pesquisa consideramos importante discutir o conceito de música por várias perspectivas que se diferenciam conforme o paradigma adotado por cada autor (a), dependendo muito do contexto sociocultural ao qual estão sintonizados. O paradigma que o compara a linguagem é um dos mais referenciados. Portanto, utilizamos essa perspectiva, porque compreendemos que a música pode até ser uma forma de linguagem, se for entendida como manifestação de diversos povos e culturas em diferentes tempos e espaços.

Essa abordagem se inscreve no paradigma histórico-cultural a qual determina que a música é uma “forma de linguagem, cujos sentidos são culturalmente determinados”, sendo isto determinante no que concerne às suas expressões musicais. (SCHROEDER, 2005, p.16).

Quando se compara a música como linguagem, há de se observar o sentido, os signos e as expressões que são possibilitadas por meio da linguagem variadas de acordo com o que se constrói envolta da relação existente entre o ambiente e os sujeitos. É nessa relação circundante que a musicalidade surge. A incorporação de significados não vem antes da musicalidade, uma vez que esta representa as relações socioambientais, que permitem que as significações se manifestem coerentemente. (PEDERIVA, 2009, p. 15).

A partir disso, a musicalidade aparece como um importante conceito nesta pesquisa, principalmente porque ela trata do processo de reapropriação significativa de outras sonoridades por determinados indivíduos, e se nos propormos estudar a cultura dos sujeitos desta região, manifesta na cidade de Marabá, o estudo da musicalidade poderá mostrar as características específicas (ou o estilo que se desenvolve) na formação da cultura do Carimbó.

Mas antes de lançarmos mão do debate acerca da musicalidade, faremos um breve apanhado sobre os conceitos de gênero e estilo musical, entendendo que estes elementos contidos dentro do debate acerca da música, são importantes porque referenciam as modalidades de categorizações de músicas encontradas no cotidiano.

2.1.2 Para Entender Gênero e Estilo Musical

Considera-se necessário entender a diferença entre gênero e estilo musical, uma vez que estes termos são pronunciados rotineiramente (no campo musical) e estão na base de compreensão da organização das ideias a respeito de música.

Entende-se que Gênero musical, geralmente, diferencia categorias de músicas e se refere aos aspectos mais gerais de determinada música. Estes aspectos podem se referir ao meio sonoro (instrumental, vocal, multimídia), ao tipo de composição (ópera, sinfonia), ao tipo de música instrumental (sonata, fuga), ao tipo de canção (modinha, bolero, balada) ou ainda ao tipo de dança (valsa samba, tango). E dá a noção de funcionalidade à música. (MATTOS, 2008).

A nossa pesquisa privilegia o estudo do gênero musical Carimbó desenvolvido no território da Amazônia paraense, a forma como ele se apresenta, nas diferentes regiões do Estado do Pará muda, e isto, se refere ao estilo que o gênero carimbó adquire.

Estilo propõe a noção de particularidade e, no geral, refere-se a uma característica própria de determinado músico, contido dentro da ideia de gênero. Refere-se mais

especificamente à questão do método em música, ou seja, o que será utilizado para se realizar determinada sonoridade. (MATTOS, 2008). O termo estilo pode conter diferentes métodos e pode se referir à forma de composição (harmônica, contraponto), à geografia (carimbó ao estilo de Marapanim, ao estilo marajoara), a um período (carimbó ao estilo erudito, estilo moderno), a um autor (carimbó estilo Pinduca, estilo Verequete, estilo Dona Onete).

A diferença existente entre gênero e estilo musical pode ser exemplificada ao ouvirmos as músicas “Aos trancos e barrancos” e “Metamorfose ambulante” de Raul Seixas, ambas de gêneros diferentes, mas que mantêm o estilo do cantor. No contexto amazônico essa ideia pode ser observada a partir das músicas “Traficante do Amor” e “Meu Amigo Pedro” que pertencem a gêneros diferentes, mas na execução o cantor mantém seu estilo.

Por conseguinte, as ideias de gênero e de estilo não são tão fechadas. Marques (2005, p. 94) apresenta uma reflexão a respeito de gêneros musicais, diz o autor: “são categorizações fluidas, que têm suas fronteiras expandidas ou reforçadas periodicamente”. Ou seja, as ideias de gênero e estilo sofrem mutações conforme o tempo e a localidade de determinada expressão. Como vimos anteriormente em Sandroni (1958) o samba, antes de apropriação de uma “afrobrasilidade” mostrada através do lundu, ganhou influências portuguesas e hoje diferencia-se muito de sua primeira representação. Assim acontece com o carimbo, que de música cabocla de indígenas, negros e ribeirinhos transformou-se em diversos estilos adaptados ao território amazônico.

Marques (2005) ressalta ainda que a indústria cultural⁶ reforça as mutações referentes ao gênero musical, de forma que ela precisa se utilizar do aparecimento de novos estilos para reforçar o consumo, trazendo elementos novos, mas sob o vínculo do já existente. (MARQUES, 2005). A esse respeito, vimos contemporaneamente o aparecimento de duas figuras na música paraense, Lia Sophia e Dona Onete, cuja produção se vincula ao gênero musical carimbó.

A produção musical de Dona Onete possui mais de 30 anos de existência (Abordaremos o estilo de Dona Onete adiante), mas somente na atualidade ela apresenta-se travestida sob o símbolo do novo, fomentando a indústria cultural regional. A produção musical de Lia Sophia, apesar de distanciar-se dos elementos essencializados do carimbó (a

⁶Termo criado por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) A indústria cultural é a ferramenta de dominação artística, a qual substitui-se a criação artística livre pelo consumo, isto é, o ato de comprar ou vender um produto cultural.

presença do curimbó ou de um musical), na sua produção aparecem os elementos de identificação da cultura paraense nas letras das músicas, o que lhe confere caráter do novo. A produção musical destas interessa a indústria cultural, que está ávida por consumir os regionalismos.

Seguindo com as discussões, compreende-se que a ideia de gênero vem da literatura e nasce para diferenciar, dentro da cultura popular, os modos distintos de determinada expressão, enquanto que para a cultura erudita estava sempre presente a ideia de “autoexpressão” pela autonomia criativa, pela originalidade e, portanto, pela liberdade em relação aos constrangimentos do mercado (incluídos aí, os de gênero). (MARQUES, 2005, p.95.) Então a ideia de gênero parece ser pejorativa para determinados músicos, porque está associada a um rótulo (gênero), o qual pensa-se significar falta de criatividade e reprodução do já existente. Há ainda outra questão a considerar:

alguns gêneros musicais gozam de posições privilegiadas em termos de investimentos e/ou prestígio entre críticos, artistas e consumidores de música popular massiva. Alguns são associados a um certo tipo de organização cultural a que se quer enaltecer, como a música erudita; outros são reconhecidos por uma eventual vinculação e um certo comprometimento com determinados valores e ideais. (MARQUES, 2005, p.96)

A autora complementa dizendo que esta hierarquização se torna refutável na medida em que olhamos para a história do surgimento de determinado gênero e percebemos que nele passam influências de vários outros gêneros, tornando, assim, a categoria gênero fluida e híbrida. A partir disto pode-se vincular a discussão de gênero ao carimbó que também, apesar de aparecer como símbolo de uma tradicionalidade em muitas de suas reproduções, é perceptível a influência de outras sonoridades e com isso outros gêneros.

Em relação ao estilo, a questão da particularidade fica evidente quando pensamos na expressão de um artista, já que este termo pode estar ligado mais diretamente à musicalidade. Principalmente, porque na constituição de determinado músico são construídas influências que auxiliam na composição de seu estilo. Por exemplo, o estilo musical de Pinduca, um importante artista paraense que durante a década de 1990 que explorou possibilidades através do gênero carimbó, sofreu várias acusações por deturpá-lo, conforme discussão a seguir:

Verequete se dizia produtor do carimbo “autêntico” e acusava outros artistas de terem deturpado essa música à medida que usavam instrumentos não originários. O principal alvo de suas críticas foi o também músico de carimbo Pinduca [...] que destacou-se como criador de carimbos modernos. (COSTA, p.137).

Com a introdução de instrumentos eletrônicos, como a guitarra e o teclado elétrico, aparecem misturas e influências musicais que constituem seu estilo próprio de fazer carimbó.

A acusação de deturpação da tradicionalidade do carimbó parece querer garantir que o gênero nunca sofra mudanças, isso é entendível até certo ponto, mas quando pensamos que toda música não vem sem outras músicas e sem outras influências, essa afirmação cai por terra.

Mesmo o mestre Verequete não aprendeu o carimbó sozinho, sua música passa pela criação de seus pais e mestres desde de sua constituição e percepção enquanto músico. Este processo de aprender com os outros, com a comunidade, com os elementos da natureza, são as bases que constituem sua musicalidade.

Se com Verequete foi assim, com Pinduca foi diferente, pois ele percebeu a necessidade de explorar as possibilidades do carimbó com outros elementos (instrumentos de base eletrônica), criando para si uma musicalidade diferenciada. Para tanto, defendemos não haver um estilo melhor e outros piores, o que existe são musicalidades constituídas de formas diferentes, pela identificação com a cultura, as referências, as influências e sua comunidade.

Gênero e estilo musical são elementos importantes, pois melhoram a recepção do ouvinte e a produção do músico. Neste caso, o carimbó engloba determinados músicos paraenses que se identificam com o gênero e que possuem estilos diferentes, conforme veremos mais adiante. Visto que, por ser um gênero musical, o carimbó, no território paraense ganha influências e misturas conforme sua apropriação pelos sujeitos, adquirindo características híbridas. É comum encontrarmos artistas que não se vinculam a um determinado gênero já existente, pois há uma tendência à (re) apropriação de estilos de sentenciadas músicas que se misturam com outras, criando um outro estilo ou gênero, determinado por estes artistas como algo novo. É o caso da produção musical de Felipe Cordeiro, artista paraense, que possui influência do carimbó, lambada, guitarrada e tecnomelody, gêneros musicais distintos que foram reapropriados na sua produção para a criação de um estilo próprio.

Portanto, acredita-se que se gêneros e estilos musicais são categorias híbridas e fluidas, toda música, assim como o carimbó, não pode ser condicionada a uma tradicionalidade, estando estes quase que por todo o tempo sob a influência de estilos e músicas diversas. Eis que importa agora ressaltar a que dimensão a musicalidade se institui como processo de reapropriação significativa de outras sonoridades por determinados indivíduos.

2.1. Concepções De Musicalidade

Contemporaneamente, com a diversidade de gêneros e estilos de músicas brasileiras, temos que falar em musicalidade(s) no plural, a princípio porque os sujeitos se (re)apropriam de determinadas músicas e a (res)significam, conforme o material que tem à disposição. Tal material pode ser tanto os instrumentos musicais formais ou elementos encontrados na natureza quanto o uso de novas tecnologias, as formas e os modos de usos na composição de determinados estilos musicais.

A designação musicalidade, de algum modo, passa a ser um termo tão discutível quanto o de música, geralmente referindo-se a talento, dom que nasce com o sujeito ou habilidade no trato com o som. Todavia, as discussões sobre musicalidade têm sido vistas a partir da perspectiva da educação musical e da etnomusicologia, âmbitos das pesquisas interessantes sobre esse processo de apropriação do som.

O que parece ser consensual entre as pesquisas em música é que, a musicalidade refere-se ao processo em que se trabalha com a organização sonora e a percepção auditiva, implica na percepção estética. Mas esse processo, no decorrer do tempo da história da música, revela que a base da música ocidental é o sistema tonal (que é quando na música provoca-se uma tensão sonora e depois advém o repouso), excluindo outros modos de organização do som.

Maffioletti (2001) referindo-se às definições que o termo musicalidade adquiriu na história, remete-se a ela, primeiramente, a partir do ideal clássico de beleza e da concepção da arte pela arte, onde definia-se música como bela e medíocre (música ruim). A musicalidade então pressupunha a habilidade de discriminação musical, a distinção de música “boa” e “ruim”. Depois, o termo passou a ser influenciado pela área da psicologia experimental, que se propunha a testar as habilidades musicais, não importando as interações com o ambiente neste processo. Na sequência, o termo passou a ser influenciado pelo debate acerca da geração de sentido e o modo como é compreendido o significado sociocultural de música. (MAFFIOLETTI, 2001).

A autora ainda situa que, contemporaneamente, recentes pesquisas integram e reconhecem a introdução das novas tecnologias no trabalho e no cotidiano do ser humano, que têm influenciado para que a relação com a música adquira novas perspectivas, principalmente porque possibilita inúmeros contatos sonoros, dispensando, por vezes, o uso de instrumentos musicais e o conhecimento tradicional da notação musical e das técnicas convencionais. Dessa forma, o material essencial torna-se o som.

Pederiva (2009, p. 17) defende outro aspecto relativo à presente discussão, a qual afirma que “a musicalidade humana é dom natural de caráter universal”, que se transforma conforme a interação de homens e mulheres na cultura. Para ela, a manifestação da musicalidade explica-se primeiramente a partir de uma abordagem filogenética na qual ela (a musicalidade), aparece como elemento biológico universal desenvolvido pela necessidade de comunicação do indivíduo. Para a autora:

Essa base biológica da atividade de caráter universal permite afirmar a universalidade da musicalidade. Isto é, se depender das nossas possibilidades como animais humanos, todos somos capazes de nos expressar musicalmente, de expressar nossas emoções por meio dos sons, do mesmo modo como, de modo geral, se depender da anatomia e da fisiologia humana, todos somos capazes de nos expressar por meio da linguagem falada. Isso é dado ao ser humano, independentemente das formas que possa assumir. A musicalidade possui, assim, caráter universal. Não se trata de um dom para alguns. É um dom para todos. (PEDERIVA 2009, p. 38).

A partir do exposto no excerto acima, fica claro que a ideia de dom ou talento musical que nasce com os sujeitos é falha para música, a musicalidade não é só possível para uns, mas para todos. Considerando que a autora defenda um determinismo biológico para que tal fator tenha sua comprovação empírica, sendo que a musicalidade se constitui e se desenvolve conforme a comunidade na qual os indivíduos se encontram, transformando-se a partir das interações socioculturais dos indivíduos.

Noutro sentido, Schroeder (2005, p.78) ao estudar sobre a musicalidade “pressupõe atribuição de sentido para o material sonoro”, estando este fato inerentemente relacionado às experiências acumuladas pelos indivíduos por intermédio dos processos culturais, assim a autora mostra que o sujeito ao

apropriar-se de determinada música [...] também se apropria dos modos de significação culturalmente convencionalizados dessa música (não necessariamente para endossá-lo, mas para ser capaz, por exemplo, de se colocar diante delas de modo crítico ou mesmo superá-los). E isso só pode ser realizado através da mediação de outras pessoas, as quais transmitem nas práticas musicais (seja de maneira formal ou informal) esse conhecimento, que, por sua vez, também lhes foi transmitido por outros em outras práticas. (SCHROEDER, 2005, p.156).

A musicalidade, mediante essa concepção, possibilita o contato entre indivíduos e o modo como pode se dar de maneira formal. Em espaços em que há a intencionalidade de promover a interação com músicas e nas informalidades entre os movimentos sociais, nas práticas cotidianas, nas diversas interações com as novas tecnologias e nas interações sociais, elas são possibilitadas pela vida em comunidade.

no âmbito da etnomusicologia, Blacking (1928-1990) foi um dos precursores a discutir a natureza do termo musicalidade, que apesar de ser objetivado socialmente no indivíduo, afirma que sua natureza não é atribuída a uma perspectiva evolucionista, nem cognitiva, nem social, mas a uma participação, para mais ou

menos, de todas essas perspectivas. A partir de seus estudos várias hipóteses alternativas foram, porém, aventadas e examinadas, desde a de expressão e compartilhamento de afetos – fundamental na constituição da solidariedade grupal, portanto na constituição de sociedade [...]. As condições de florescimento ou inibição da aptidão musical são, contudo, sociais. Dependem das interações, das instituições e de uma seleção de capacidade cognitivas e sensorio-motoras (TRAVASSOS, 2007, p.9)

Nessa perspectiva, compreende-se que há uma espécie de “protomúsica” e “protodança” que vem antes da constituição de música de fato pelo sujeito, que o constitui e que é desenvolvido conforme as interações dos indivíduos em sociedade. Seria um processo parecido com o que ocorre com a aquisição da linguagem em crianças, um processo de apropriação que leva à aprendizagem e ao desenvolvimento, dependendo para isso que o ambiente ofereça condições para o desenvolvimento da musicalidade. Desta forma para Blacking (1995 *apud* TRAVASSOS, 2007, p.9)

a essência da música é não-verbal e, portanto, não pode ser concebido como um produto da construção ideológica baseada em palavras. As variedades de pensamento e da prática musical no mundo pressupõe inteligência musical inata, embora a investigação etnomusicológica mostre que a música é um fato social, que os sistemas musicais é cultural das comunidades, e que a variedade destes sistemas de símbolos impede uma definição universalmente válida de música ou acordo universal sobre o que constitui a música como distinta da não-música ou ruído. (BLACKING, 1995 *apud* TRAVASSOS, 2007, p.9).

Desta forma, a etnomusicologia trabalha com a concepção de a musicalidade ser fato social e que ela é determinante na forma como cada indivíduo desenvolve suas aptidões musicais. Nesse sentido, o carimbó do Pará, por exemplo, pode ser visto a partir dessa perspectiva, na qual existe o aparecimento na cultura e condicionada à prática dos indivíduos no cotidiano. Muitos músicos, sobretudo, mestres de carimbó, não o aprenderam em espaço com finalidade para isso, mas aprenderam no cotidiano, percebendo, olhando e experimentando sonoridades. Esse caminho implica para a análise da musicalidade, como sendo um fenômeno universal, ou seja, pode ser apropriado por todo e qualquer sujeito. Sendo uma análise importante de ser usada quando queremos falar da musicalidade dos sujeitos amazônicos que, não tendo o contato com o sistema clássico e a notação em música, produzem sons significativos, apoiados nas interações que têm com os seus pares.

Por tudo o que foi dito, compreendemos que as propositivas elencadas acima situam a música como linguagem universal e têm sido discutidas e rebatidas ao longo do tempo por diversos pesquisadores do campo musical. Desta forma, compreendemos que a música não é uma constante universal, ela se modifica conforme a história e a cultura que os indivíduos

estão inseridos. Já no que tange à musicalidade, esta tem sido vista em sua base como habilidade universal, ou seja, pode ser desenvolvida por/para todos, o que muda é a forma como ela é expressa, os modos como os sujeitos a apre(e)ndem.

2.2 Musicalidade: Fenômeno De Estética Híbrida Na Cultura Amazônica

O estudo da musicalidade do carimbó exige uma compreensão interdisciplinar do objeto estudado, por isso entramos no campo da sociologia compreensiva proposta por Maffesoli (1996) para melhor compreender a musicalidade como elemento estético do sentir coletivo, capaz de promover a interação dos homens na cultura.

Pederiva (2009, p.74) situa que a musicalidade transforma o som em arte, mas não qualquer som, este para ser arte precisa ser trabalhado, pois ele expressa “o conteúdo do espírito por meio da forma”, a autora afirma que “existem emoções de ordem natural e emoções de ordem estética”, que através da mediação do som em seu estado natural com as interações sociais e do ambiente, desta forma, nos propomos a refletir sobre os aspectos da musicalidade por meio da estética.

2.2.1 A Musicalidade Encontra A Estética Do Cotidiano

Pensar a cultura que se processa através da musicalidade em Marabá (PA), solicita o movimento de tecer algumas reflexões necessárias a esta discussão. Esse movimento requer a compreensão dos fundamentos constitutivos da sensibilidade, das emoções, da comunicação e da identificação inscritas na ordem epistemológica da estética.

A estética tratada aqui não se refere ao conceito simplesmente, mas a uma categoria que admite diversos outros conceitos, a exemplo da musicalidade, da identidade e das pequenas artes habituais que se manifestam na região amazônica. Estas artes habituais referem-se, segundo a discussão proposta por Loureiro (2002), à uma estética imaginal e uma poética construída pelo imaginário quando os indivíduos se encontram com o rio e a floresta, criando para si práticas e artefatos derivados das atividades de interação com o ambiente.

Nesse sentido, explicitaremos a teoria proposta por Maffesoli (1996)⁷, que formula a partir da estética um paradigma pautado por uma racionalidade sensível de uma sociedade

⁷“Aos [71] anos de idade, Maffesoli tem uma obra importante para os estudos do imaginário. Sua formação em Sociologia segue os ensinamentos dos mestres. Entre os mais próximos, destaca-se a figura do antropólogo Gilbert Durand, seu orientador da tese de doutoramento em Sociologia pela Universidade de Grenoble em 1973,

pós-moderna, que propicia a criação da arte e da cultura realizada e experimentada no cotidiano, de forma que:

não é mais possível reduzir a arte apenas às grandes obras qualificadas geralmente de culturais. É toda a vida cotidiana que pode ser considerada uma obra de arte. Por causa da massificação da cultura, com certeza, mas também porque todas as situações e práticas minúsculas constituem o terreno sobre o qual se elevam cultura e civilização (MAFFESOLI, 1996, p.26).

Com isso, ele considera que é no dia a dia que os indivíduos obtêm a capacidade de sentir, perceber e receber os estímulos externos através de suas aptidões sensoriais: com a luz, a cor, a forma, o calor, os sons e tudo o mais. Os indivíduos produzem e se relacionam com os elementos do cotidiano e com as produções de outros indivíduos também, a estética é a argamassa consistente dessa sensibilidade criadora de cultura que move os sentidos e significados cotidianamente na comunidade.

Em vista disso, leva-se em consideração a abordagem teórica maffesoliana referente ao cotidiano de uma dada sociedade e a racionalidade sensível que se desenvolve. Desse modo, Maffesoli (1996) parte da referência estética kantiana⁸ para pensar o sensível. A sensibilidade para Emmanuel Kant⁹ é a capacidade de recepção dos elementos sensoriais dos objetos e dos efeitos sensoriais que os objetos emanam, criando assim significados no imaginário dos sujeitos. Então, o mundo físico e cultural se comunica com o corpo humano,

intitulada “L’histoire comme fait social total”), e na de Letras e Ciências Humanas, em 1978 (“La dynamique sociale”). Hoje, Maffesoli leciona na Universidade de Paris René Descartes (Sorbonne) e dirige o Centro de Estudos sobre o Atual e o Cotidiano (CEAq), um laboratório de pesquisas focalizado no tema do imaginário”. (BARROS, 2011, p.3)

⁸ Alexander G. Baumgarter referenciado por Kant, dá ao termo “estética” dois significados distintos: um refere-se “à ciência de uma sensibilidade à priori” e outro à “crítica do gosto” ou filosofia da arte. Sua doutrina da sensibilidade interessa-se pelas “formas puras” de sensibilidade, consideradas em abstração tanto dos conceitos quanto da matéria da sensação. Kant argumenta que existem duas formas puras de intuição sensível: o espaço (forma do sentido exterior) e o tempo (forma de sentido interior) que determinam o que pode ser intuído. Em “Estética Transcendental” ele argumenta que a estética é um elemento crucial em qualquer explicação do conhecimento, por que a relação com a estrutura conceitual do entendimento envolve princípios judicativos que adaptam mutuamente a experiência espaço-temporal a conceito abstratos, ou seja, tempo e espaço dá uma ordem ao conhecimento. Em “Crítica da faculdade de julgar estética” Kant analisa as várias formas de julgar o que é “belo”. Assim um juízo de gosto não se refere ao interesse no agradável (gosto) nem na razão (estética); é um juízo que agrada independentemente de qualquer interesse, o juízo de gosto sustenta que alguma coisa bela o é necessariamente, sem objetivo definido e sem sentimento individual de necessidade. (CAYGILL, 2000, p.129).

⁹Immanuel Kant (1724-1804), foi um filósofo considerado um dos pensadores mais influentes da Europa moderna e do último período do Iluminismo, situa a razão no centro do mundo. Desenvolveu as obras “Crítica da razão pura” (1781), que criou as bases para a teoria do conhecimento como disciplina filosófica e marcou o início da filosofia moderna, “Fundamentação da metafísica dos costumes” (1785), “Crítica da razão prática” (1788) e “Crítica da faculdade do juízo” (1790). Disponível em: http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=547494

criando nele subjetividades que desafiam o entendimento humano e fazem surgir imaginação, a partir disso todos os elementos que estão no mundo social têm um sentido para o ser humano. Além do mais, a estética maffessoliana parte da premissa da representação sensível no imaginário do sujeito e por isso

é, portanto, a partir de uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum. Ao fazer isso, retomo a concepção que Kant dava à *Aisthesis*: a ênfase, sendo colocada menos sobre o objeto artístico como tal, que sobre o processo que me faz admirar esse objeto. (MAFFESOLI, p.28).

A concepção de estética em Maffesoli inclui necessariamente o outro, a comunidade na qual estão inseridos e dos quais se comungam valores, saberes, e sentimentos construídos juntos e partilhados. Esses sentimentos de manifestação coletiva podem ser para “melhor” ou “pior”. Compreende-se como “melhor” quando eles criam sentimentos de solidariedade que fortalece a emoção e o sentimento coletivo criando laços comunitários.

Maffesoli (1996) é um kantiano social e a estética seria a arte de sentir em comum com outros e em relação com o cotidiano. Entretanto, Kant (2008) não discute quem fabrica as coisas do mundo (quem produz ele não se importa, mas que existe produção humana no mundo sensível), Maffesoli avança nesse sentido, busca o significado da produção humana e o que ela representa a outros humanos, cria-se uma rede de significação a partir da razão. Ele vê o homem e as mulheres, o mundo e os outros além das aparências sensíveis. Não há homens e mulheres sem o outro e a outra, por isso são sociais.

Esse paradigma estético mostra outra percepção acerca da explicação das manifestações culturais do mundo e a partir desta relação entre homens e cotidiano, podemos transpor que a musicalidade é a estética que representa a humanidade no contexto musical operada no cotidiano, levando em consideração que o material básico é o som – pressupõe-se que a intermediação da sensibilidade sonora com a cotidianidade dos indivíduos e que só encontra objetividade se for construída pela interação dos indivíduos em sociedade. Aliás, se a musicalidade pressupõe que todos os indivíduos são *homo musicus* e a estética partilhada da sensibilidade sonora com outros em comum, então, a musicalidade passa a ser a própria estética por que ela pressupõe ser a forma formante e formadora que influi na cultura dos seres humanos.

A percepção é pautada então a partir da forma estética e a aparência objetiva das coisas do mundo físico e cotidiano. A forma formante é formadora de hábitos com base nas experiências sensíveis do cotidiano, pois instiga o ser humano a criar e manipular

determinados objetos e é nesse seguimento que a aparência se revela na recepção estético dos sentidos e atenção, que encanta a razão sensível de todos que estão em volta da forma estética. A forma estética é sempre resultante da interação do sujeito com o mundo objetivo e o subjetivo, pois o encontro destes dois mundos caracteriza o que poder-se-ia dizer de interpretação do sensível.

Como exemplo dessa relação sujeito-objeto, podemos pensar no tambor (ou curimbó) como elemento construído pelo indivíduo da musicalidade do carimbó do Pará, que é dotado de uma sinergia pronunciada pela representação tanto funcional, quanto mística, que depende do lugar e do grupo social, que opera o tambor de carimbó, utilizá-lo-á com diferentes significados sonoros repercussivos e hedônico do cotidiano. Próximo do que Maffesoli (2005) identifica na estética do cotidiano de um modo de ser e que só pode ser experimentado primordialmente em conexão com outros.

O tambor, por conseguinte, terá significado funcional porque tem uma função, pode servir para alertar perigos em determinadas comunidades ou para marcar encontros culturais e, é mística porque é símbolo de representação da cultura do povo amazônico, porque está enraizada subjetivamente, ou seja, mesmo que este elemento em certo momento não exista ele está na memória destes indivíduos, que poderão construí-lo da mesma forma. Esta memória da forma lúdica impregnada pelo tambor traz um aprendizado e representa toda a ancestralidade e o conhecimento sociocultural existente no propósito de produzir a música nessa esfera de pertinência grupal.

Por esse motivo, como o tambor migrou para diversas regiões do Brasil, seja como resultado da diáspora africana – não veio de forma física, mas como decorrência da memória dos indivíduos que o ressignificou a partir das especificidades de cada região –, foi-se misturando às culturas locais. O tambor, assim como vários outros elementos da cultura africana ao adquirir outras conotações no Brasil, esteve e está relacionado a algumas manifestações de religiões de matriz africana, mas também foi apropriado e ressignificado junto a jogos e danças africanas, a exemplo do jongo, do samba e da capoeira. (MAIA, 2008.).

Na Amazônia paraense, segundo o trabalho de Salles (1969), há uma presença negra perceptível pelo *batuque*, o tambor ou curimbó¹⁰ aqui adquire significação dentro do gênero

¹⁰Vem do Tupi *Korimbó*, o primeiro nome dado ao tambor, da junção de *curi*(pau oco) e *m'bó*(furado, escavado), significa “pau que produz som”, hoje adaptado para *curimbó* (IPHAN, 2013, p.14).

musical Carimbó como o instrumento musical da base de marcação sonora, que servia como instrumento de alerta a algum perigo nas comunidades ou para convidar moradores para algum encontro (IPHAN, 2013, p.15).

Os exemplos supracitados servem para mostrar como um objeto adquire diversas e interessantes conotações dentro de diferentes lugares e culturas. A sonoridade do batuque do tambor ganha diferentes significados conforme os elementos contidos no cotidiano desses grupos humanos. É isso que torna pertinente a tese de Maffesoli (2005) sobre a evidência do objeto a partir da estética cotidiana, isto é, o modo como a profundidade das aparências se revela. Se vamos então compreender os homens e as mulheres a partir desta perspectiva estética, nesse caso, há de se ressaltar o interesse que temos pelo objeto tambor como o prenúncio da estética cotidiana, dada pela forma como se orchestra a aparência de uma musicalidade marcada por tal instrumento sonoro. Sobretudo, porque esta pesquisa tem como protagonista o sujeito amazônico por meio da sua musicalidade.

Para Maffesoli (1996), aparência e banalidade são elementos componentes do cotidiano, pois dão sentido à vida. Há uma física mística da imagem que se mostra nas coisas que estão visíveis, as imagens e as formas manifestadas na ordem do dia a dia. Desta forma, podemos pensar que há na manifestação da musicalidade do carimbó uma relação entre cotidiano e aparência, que o faz tornar-se significativo para seus praticantes e ouvintes objetivados pelos símbolos dessa cultura. (MAFFESOLI, 1996).

As aparências das coisas são importantes no sentido de que trazem sentido à organização social, visto que é por meio do empírico social que o cotidiano das pessoas se manifesta na sua complexidade e relativa do poder da razão. Considerando que o sentido de imagem é postulado do que causa impressão nos sentidos sensoriais e que marca a percepção dos indivíduos, isso torna o que Maffesoli (1996) diz um poder da imagem e nesse sentido a imagem costuma ser significativa na constituição da musicalidade, pois será uma representação sonora no sujeito.

Dentro desta associação entre sensível, forma e cotidiano, Maffesoli (1996) defende o nascimento do *homo aestheticus*, capaz de significar os estímulos sensoriais dos objetos do mundo, objetos produzidos e significados por este *homo* em conexão com outros homens e mulheres a partir de uma socialidade. Portanto, a atenção à aparência e à forma no paradigma estética ganha importância, pois tem papel agregador que identifica. (MAFFESOLI, idem, pas).

Se antes o *homo sapiens* dominava a lógica racional, hoje o *homo aestheticus* passa a ser um indivíduo dotado de identidades difusas. Nesta compreensão estética, a lógica da identidade dá lugar à lógica da identificação, pois apreende o individualismo de forma relativa. Pensando a partir dessa perspectiva, podemos dizer que em determinada etapa da história humana se estabelece o *homo musicus* dotado de uma sensibilidade sonora apreendida e compartilhada no cotidiano, que apreende o som, manipula e o ressignifica para si, construindo assim sua identificação com o mundo. (ZUCKERKANDL, 1976, p. 2).

Sobre essa identificação Maffesoli (1996) enuncia que a identidade, como conceito da modernidade, tende a ser superada, pois é fixa e constrói o cidadão com profissão, sexo e nome definidos pelo contrato social. Por outro lado, a identificação é construída na experiência e na comunicação compartilhada, o indivíduo exerce uma multiplicidade de personagens conforme o lugar em que esteja, onde o cotidiano é o parâmetro para essas identificações. Disso resulta um “narcisismo coletivo”, capilarizado no todo social, que tem como base o paradigma estético, ou seja, qualquer elemento de determinada cultura “só tem sentido para os que nela se reconhecem” e se for construído e significado para quem participa do processo. É a chamada paixão partilhada pela forma (MAFFESOLI, 1996, p. 39).

Este contexto que despreza o dever-ser (moral) e valoriza o que os homens querem ser, conecta os indivíduos de modo inconsciente pelo sensível ao mundo da vida, residindo aí o que Maffesoli (1996) chama de ética da estética, dando importância ao querer-ser:

que permite a partir de algo que é exterior a mim possa se operar um reconhecimento de mim mesmo. Esse algo exterior pode ser um outro eu-mesmo: outrem, um outro enquanto outro: objeto, um outro enquanto qualquer outro: a alteridade ou a deidade. Em todos os casos, e é isso o que é importante reconhecemo-nos em outrem, a partir de outrem. (MAFFESOLI, 1996, p. 39).

A aparência se torna forma de expressão, assim como meio de diferenciação entre determinados indivíduos e meio de constituição por meio das identificações. Assim, “a sensibilidade coletiva é, de certo modo, o lençol freático de toda vida social”, ela permite que toda obra cultural seja compreensível e significativa para um povo. (MAFFESOLI, 1996, p. 83).

Portanto, a aparência é forma formante e formadora de cultura, forma lúdica da expressão do querer-ser (portanto ato ético-estético) dos indivíduos e meio de comunicação dos signos que os identifica. Essa identificação, que pode ser provisória ou permanente, que é responsável pela constituição dos indivíduos em sociedade. Em suma, o paradigma estético, que privilegia o sensível, a forma e o cotidiano, possibilita pensar na musicalidade do carimbó

do Pará como prática cultural, socialmente referenciada na vida e cotidiano do *homo musicus* amazônico, pois a cultura destes, por estar permeada por mitos e imaginários, gera e movimenta uma multiplicidade de signos e significações musicais únicas, mas não despreendidas do contexto global como veremos adiante.

2.2.2 Musicalidade E Hibridismo Cultural

A musicalidade, por ser considerada uma mediação estética da condição humana, diferencia-se conforme as práticas socioculturais e a territorialidade em que os indivíduos habitam no território paraense. Isto posto, dir-se-á que o hibridismo cultural, conceito trabalhado por Canclini (2013) para pensar a cultura latino-americana, contempla nossa definição de musicalidade híbrida, como veremos.

A cultura latino-americana tem peculiaridades marcantes, conforme Canclini (2013) admite, pois ela sofre processos de hibridação constante. Tal hibridismo nem sempre aparece “como sinônimo de fusão sem contradições”, mas pode auxiliar para explicar a forma de compreensão da musicalidade do carimbó do Pará e, por extensão, lançarmos mão desse conceito para pensar a musicalidade híbrida na formação da cultura do carimbó de Marabá (PA). Aliás, percebemos que este é o termo que melhor se ajusta na elucidação desta cultura, não no sentido de definição, mas no sentido de que ele é um campo aberto à várias possibilidades de representação.

Canclini (2013, p.72), ao examinar as formas de arte produzidas em regiões de fronteira na América Latina, identifica que há um processo que é resultado de tensões, ajustes e negociações entre o colonizador e colonizado, o qual ele chama de “heterogeneidade multitemporal”. Esse fenômeno se refere à mescla de significações possibilitadas pela cultura, onde o culto e o popular se sintetizam na cultura de massa.

A cultura urbana é o centro dessa heterogeneidade, pois abarcam vários processos tradicionais modernizadores, que são possibilitados pela “heterogeneidade multitemporal”, pela cultura popular, pela estética da recepção de bens simbólicos e seu consumo, assim como pela integração com a globalização. Disso resultam processos de hibridação cultural que atuam na conformação da cultura urbana, Canclini (2013) usa como exemplo o grafite e os quadrinhos. Em nosso caso, pensar a musicalidade significa observar que a sua constituição estética sempre vem influenciada por outras sonoridades (músicas).

No contexto amazônico, a musicalidade do carimbó vem constituída - por sua questão histórica - de influências indígenas, negras, ibéricas, modernas e periféricas, como veremos adiante. Observa-se que estes diálogos culturais são resultado do hibridismo cultural.

Para Canclini (2013) é importante discernir que na América latina coexistem dois processos da modernidade: a modernidade enquanto etapa histórica do capitalismo e a modernização enquanto processo social, que se refere à entrada de determinadas sociedades e projetos culturais em diferentes momentos da modernização capitalista. Assim ele afirma que

ao chegar à década de 90, é inegável que a América Latina efetivamente se modernizou. Como sociedade e como cultura: o modernismo simbólico e a modernização socioeconômica já não estão tão divorciados. O problema reside em que a modernização se produziu de um modo diferente do que esperávamos em décadas anteriores. (CANCLINI, 2013, p. 96).

Canclini (2013) olha como positivos esses diferentes momentos da modernização latino-americana, pois como resultado de um hibridismo sociocultural, não foram desnacionalizadores, nem mimético de modelos importados, mas contribuiu para a criação de repertórios simbólicos e para a construção da identidade nacional.

O processo de hibridação cultural proposto pelo autor compreende que há um intenso diálogo entre a cultura erudita, a cultura popular e a cultura de massas na conformação do continente. Um diálogo que vem permeado pelo conflito, pela contradição e pelas resistências. E a Amazônia paraense como inerente deste, não deixa de ser parte do processo.

Para Canclini (2013, p.70) as práticas culturais passam a ocupar um lugar relevante no que diz respeito ao desenvolvimento político, já que, quando se fecham as vias político-sociais, elas constituem vias de expressão simbólica com ação e atuação efetivas. As misturas culturais decorrem mais ou menos daí e são organizadas ou

de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. (CANCLINI 2013, p. XXII).

A partir disso, o autor observa que “hoje, todas as culturas são culturas de fronteiras”, pois estão situadas no cruzamento entre tradição/modernidade/pós-modernidade. Ele descobriu a ideia de essencialidade e busca pelo autêntico em uma cultura, porque as culturas estão influenciadas para mais ou para menos, em tantos outros processos discretos, menores e às vezes não visíveis, que se torna necessário buscar outros pontos de referência para entender determinada cultura.

Esses pontos de referência estão situados em duas características que Canclini chama de o descolecionamento e a desterritorialização: o descolecionamento se refere à recusa em

preservar os bens simbólicos: quadros, livros, músicas (obras de arte); máscaras, vasilhas, roupas (artesanato). Na cidade mesclam-se obras arquitetônicas, publicitárias e políticas.

Hoje há uma recusa em querer produzir objetos colecionáveis, e se antes estes ficavam relegados aos que compreendiam e tinham acesso a sua organização, promovendo a desigualdade. Atualmente a arte propõe a desorganização e o descolecionamento.

As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e, portanto, desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das "grandes obras", ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção. (CANCLINI, 2003, p.304).

A partir disto, Canclini (2003) analisa que este modelo foi transposto para outros elementos da vida, a política, as instituições religiosas tendem a relativizar os fundamentos constituintes de sua raiz na medida em que entram em contato/choque com outras concepções. As instituições passaram a fazer outros tipos de classificações, agora estas classificações dependem de quem as classifica e qual o seu grau de interesse com o objeto.

A respeito da desterritorialização, este termo interessa a esta pesquisa porque revela uma tendência ao desenraizamento tanto de territórios físicos, quanto simbólicos (hábitos e costumes). A desterritorialização é a característica da cultura híbrida que olha para o fato de que as pessoas, ao se deslocarem de determinado território a outro, entram em contato com outras possibilidades culturais.

A cultura migra com o indivíduo e se mistura com a cultura do novo local, fortalecendo hibridismos e heterogeneidades culturais. O indivíduo não é mais caracterizado por si ou por sua cultura de origem, mas pela cultura que adquire, por aquilo que ele quer ser em determinado momento.

A partir disso, tendo em vista que Marabá (PA), como veremos adiante, é uma região de fronteira (tanto física quanto cultural), que está nesta intermediação entre tradição/modernidade, as contribuições de Canclini (2013) interessa-nos, então, quando buscamos pensar questões sobre musicalidade do carimbó do Pará manifestada nesta região.

Assim, podemos dizer que quando nos dispomos a falar sobre musicalidade entendemos que este é um processo de apropriação, ajustes e reinterpretação de sons estruturados (músicas), presentes na cotidianidade de determinado grupo social. Se estamos falando do contexto brasileiro, fica difícil determinar o que é tradição, porque segundo Ulhôa.

É do senso comum a afirmação de que a música popular (comercial) é heterogênea e híbrida, uma bricolagem de elementos tradicionais retirados do seu contexto. No entanto, essa hibridação esteve sempre presente na música brasileira popular, desde os encontros étnicos que geraram as manifestações artesanais que Mário de Andrade chamou de danças dramáticas. (ULHÔA, ARAGÃO e TROTTA, 2001, p.350).

Historicamente, a música popular brasileira está permeada pelo encontro cultural de várias sonoridades, as quais são responsáveis por relativizar o conceito de música culta na forma em que os indivíduos se apropriam dela e criam outras músicas. Essas sonoridades, mesmo tendo um “lugar de origem”, quando entram na formação da música brasileira adquirem outras características. Características essas que são possibilitadas pela musicalidade presente no ser humano, fazendo com que este homem, através da sua sensibilidade e no compartilhamento de emoções com outros, se reaproprie de determinados sons e os ressignifique.

Assim, podemos dizer que a musicalidade brasileira tem como característica a “heterogeneidade multitemporal”, que ao se reapropriar de sonoridades, pelo cruzamento do culto, do popular e do massivo, dá a condição de possibilidade para que outros estilos, gêneros e músicas apareçam.

Assim como toda música é híbrida, a musicalidade como característica universal de todo indivíduo e como processo de apropriação do som, só pode ser híbrida, pois este homem está em constante contato com outros indivíduos, com outras sonoridades, em outros territórios.

Esses contatos possibilitaram que a musicalidade fosse descolecionada, ao invés de determinados grupos estarem fechados em seus sons tradicionais, o que podemos perceber é que o culto entra em choque/contato com outros sons produzindo hibrididades, tanto de modo interiorizado pelo indivíduo como de modo efetivo, na produção de músicas híbridas.

Com a inserção de novas tecnologias na cotidianidade dos indivíduos, esse processo torna-se massivo e mais facilitador, pois há a quebra das fronteiras, deste modo, podemos dizer também que a musicalidade é desterritorilizada por esse processo, pois o contato com o outro permitiu que determinados estilos e gêneros musicais fossem ressignificados.

Portanto, nessa exposição, compreende-se que a musicalidade, além de ser o próprio processo estético, que age a partir da sensibilidade e das emoções compartilhadas pelos indivíduos, o que dá a condição de possibilidade para que este se expresse, ela é também possibilitada pelo cruzamento de vários tempos e espaços. A musicalidade permite o

cruzamento do culto, do popular e do/no massivo através da heterogeneidade multitemporal, permite que haja o descolecionamento da concepção de música erudita que é apropriada por alguns, fazendo com que seja readaptada para todos e permite ainda, que haja a desterritorialização da musicalidade, pois os indivíduos, ao se deslocarem nos territórios, passam a incorporar aquela musicalidade que deseja. Em suma, a musicalidade como estética tem fundamentos híbridos.

2.2.3 Musicalidade, Cultura E Política Cultural

A musicalidade, enquanto fenômeno estético híbrido se solidifica na cultura e passa a constituir parte do conjunto de práticas, artefatos e representações que marcam uma sociedade num tempo e espaço determinados. Com isso, passamos a pensar a cultura como estratégia de resistência dos indivíduos que, apesar de estarem sucumbidos às determinações propostas pelo capital e ciência na modernidade, tomando como referência a Amazônia do sudeste paraense, ele (o sujeito) mantém-se no limite da subordinação cultural e por isso resistente às intempéries promovidas pelos deslocamentos da cultura nesse território.

A cultura aparece em duas dimensões: uma ligada à estética do cotidiano, que se refere às possibilidades de expressão que os sujeitos empreendem no cotidiano, mas que estão vinculados a uma estratégia de resistência; e a outra implica na política cultural, ou seja, a cultura aparece como direito que deveria ser constituído a todos.

Parte-se então da compreensão cingida por Certeau (1995) para se pensar sobre cultura voltada para às práticas sociais, no significado de que estas práticas têm para aqueles que a realizam no cotidiano. Desta forma, o que importa é o processo de expressão e representação de um grupo social. (CERTEAU, 1995, p.9). Similarmente, como Maffesoli (1996) problematiza o processo criativo de homens e mulheres, como resultado de uma atividade estética possibilitada pelo cotidiano, Certeau (1995) vê a efetivação desse processo solidificado na cultura, mas a cultura do cotidiano.

Entrementes, a Cultura não é patrimônio a ser guardado nos desvios do tempo, é prática social cotidiana. Certeau ataca a cultura no singular, a cultura única que vê apenas as práticas dos cultos como pertinentes, porque a instrução lhes dá moral para proclamar o que é cultura (CERTEAU, 1995, p.10) e a julgar, por exemplo, qual música é considerada “boa”. Deste modo, o autor proclama que devemos olhar a cultura no plural que traz em seu cerne o

conflito, o hegemônico e o menor. A mistura disso é construída na relação com o outro, numa luta pela garantia de poder inventar o possível.

Por cultura, entendemos ser relevante trazer o papel que esta tem significado, contemporaneamente, no sentido de tentar interpretar as práticas sociais de indivíduos. Para Certeau (1995) a cultura está na base daquilo que é considerado relevante para grupos sociais, no significado que determinado grupo dá ou pensa sobre uma prática e de que forma esta prática está associada ao seu fazer cotidiano. Sobre o cotidiano, Certeau (1995) esclarece que, ele é quem dita as várias possibilidades de atuação que o indivíduo pode empreender e a cultura nesse sentido ganha outras possibilidades

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição com esta fadiga, com esse desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. Não se deve esquecer este 'mundo memória', segundo a expressão de Péguy. É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memórias do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres. Talvez não seja inútil sublinhar a importância do domínio desta história 'irracional', ou desta 'não-história', como diz ainda A. Dupront. O que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível (LEULLIOT, apud CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2003, p. 31).

Esse cotidiano é o que promove o aparecimento da cultura no plural, pois ela é permeada de fatores diversos que são condicionados, tanto pelas determinações dadas pelo ambiente na qual os indivíduos estão, quanto por uma memória afetiva que se cria. Dessa forma, não podemos pensar que todos os sujeitos do território paraense concebem o carimbó como parte de sua cultura, há tanto o desprezo, o não reconhecimento, como o ufanismo na consideração deste enquanto música genuína do Estado do Pará.

No território paraense, poder-se-á afirmar por este ponto de vista, que a cultura é plural e que o carimbó é apenas uma dentre as diversas manifestações que os indivíduos apresentam. É o cotidiano e a relação do indivíduo com outros que determina o aparecimento e as influências de maior e menor grau desta cultura. Em face deste desdobramento, a estética do cotidiano dá a condição de possibilidade para que determinados elementos solidifiquem a cultura do cotidiano. Dessa forma, pensamos que a cultura aparece como uma estratégia de resistência dos indivíduos diante das dificuldades de viver.

A cultura amazônica contém muitos desses elementos, pois revela uma “estética imaginal” (LOUREIRO, 2002)¹¹, que está em constante ligação com a memória afetiva de sua população, tendo uma ligação muito próxima com a natureza: as águas, o rio, a mata e suas dificuldades de viver, suas estratégias de ação diante dessas dificuldades. Certeau (2005) afirma que no cotidiano o sujeito elabora “maneiras de fazer”, constituindo mil práticas (criando, inventando, manipulando o cotidiano) que se desenvolve na reapropriação do ambiente pela sua prática sociocultural. (CERTEAU, 2005, p.41)

Por estes meandros a forma estética vai tomando espaço na composição com a cultura, passando a constituir-se como artefato e práticas de representação: contos, crenças, danças e músicas que nos interessa e que está na base da formação da cultura do carimbó do Pará. Mas o sentido destas práticas se deturpa quando o Capital Econômico e o Estado desterritorializam índios, quilombolas, ribeirinhos, pescadores e outros grupos e impõem planos de desenvolvimento para a região. Não há debates e nem negociação com tais grupos, impulsiona-se a migração de forma menos visível.

Mesmo assim, os sujeitos implementam táticas contra as estratégicas desse capital. O conceito de estratégia e tática de Certeau (2005) nos interessa aqui porque elas compreendem essa dinâmica sociocultural que os sujeitos apresentam. De acordo com Certeau (2005):

chamo de estratégia o cálculo (ou manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolada. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio a ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização ‘estratégica’ procura em primeiro lugar distinguir de um ‘ambiente’ um ‘próprio’, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar. (CANCLINI, 2005, p.99, grifo nosso).

As estratégias consistem justamente nessa articulação de construir um lugar intocado, sem considerar o outro, característica própria dos planos de desenvolvimento que foram implementados na Amazônia a partir da década de 1960, os quais, em prol de um desenvolvimento da nação e do discurso de integração nacional, passaram a ocupar áreas com

¹¹este termo é uma adaptação baseada em Maffesoli para mundo imaginal (disponível no Cap. Reino da Aparência da Obra “No fundo das Aparências”) destaca-se nessa visão o alto poder das imagens que permitem a vivência dos sentidos sociais, a imagem permite que as representações sociais se expressem em signos e faz criar o imaginário social.

essa justificativa, mas que na verdade desconsidera toda uma população aqui existente, suas formas de vida e sua cultura.

A cultura é o que menos interessa, ela é produto da subjetividade dos sujeitos e sendo assim, para a lógica capitalista, importa mais o desenvolvimento da nação. Mas não a nação como um todo, mas sim quem produz para esta nação, a saber: empresários, fazendeiros/latifundiários, políticos, famílias ricas. Ao ribeirinho, indígena e migrantes essa lógica do capital funciona como um discurso de benfeitorias ilusórias, pautadas no discurso de emprego e renda para todos.

Esse discurso desenvolvimentista pode ser até apreendido, mas ela não passa tão passivamente pelas ações cotidianas dos sujeitos. Certeau (2005) analisa que os sujeitos implementam táticas para continuar empreendendo suas ações ou criando novas possibilidades. Assim o autor define a ação:

chamo de táticas a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio [...]. A tática não tem lugar senão a do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento 'dentro do campo de visão do inimigo', [...] e no espaço por ele controlado. Ela não tem, portanto, a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera, golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas (CERTEAU, 2005, 100, grifo nosso).

Esses golpes de ocasião são utilizados pelos sujeitos fracos e subjugados. Certeau (2005) fala que as táticas são a "arte do fraco" (CERTEAU, 2005, p.101), pois ele vai reagindo na medida em que encontra condições para avançar no sentido de conseguir o que quer. Não há uma total submissão dos sujeitos, mas ele vai tecendo condições de romper com o poder instituído sobre ele, tentando, assim, constituir seus desejos e sentimentos.

As estratégias e as táticas para Certeau (2005) referem-se a um campo de atuação que os sujeitos ocupam na relação cotidiana, esses lugares não são instituídos, podem ora ocupar um lugar de estratégia, ora o lugar de tática. O cotidiano é quem dita as regras, ou melhor dizendo, as relações dos homens entre si com o cotidiano que podem trazer dificuldades a serem superadas, facilidades a serem concedidas e resistências.

Discute-se os conceitos de estratégia e tática para compreender a questão das políticas culturais no Brasil, particularmente, após o ano de 2003, quando a cultura assume caráter de

política pública de Estado brasileiro com a ascensão de Lula¹² à presidência e a nomeação de Gilberto Gil¹³ ao MinC¹⁴, quando novas perspectivas se abrem para a promoção da “cultura popular”. (BOGÉA, 2014).

Ao assumir o Ministério da Cultura, Gilberto Gil, inspirado pela ideia de cultura viva, dinâmica e plural, provoca os políticos a encararem a cultura como direito social, como ativo econômico e como política pública de desenvolvimento e democratização de acesso aos bens culturais. (CERTEAU, 2004). Desta forma, sua gestão de ordem política cultural atuou na identificação de sujeitos, na difusão e consumo dos bens culturais, no compartilhamento em rede de informações e saberes e na cultura livre. Essa nova perspectiva de olhar a cultura trouxe importantes mudanças no que concerne ao direcionamento dos incentivos financeiros. Segundo Bogéa (2014, p.2) “nesse contexto Gil anuncia em seu discurso de posse que o Ministério não funcionaria mais apenas como caixa de repasse de recursos para uma clientela preferencial”. Essa clientela preferencial são as empresas de marketing cultural, concentradas na região sudeste do país que conseguiam angariar patrocinadores, empresas de comunicação e marketing, tornando restrito o acesso dos incentivos financeiros para setores e regiões menos favorecidas.

Bogéa (2014) ainda analisa na fala de Gilberto Gil, que não cabe ao ministério fazer a cultura, “mas sanar carências através de políticas públicas capazes de criar condições de acesso universal aos bens simbólicos, de proporcionar recursos necessários para a criação e produção de bens culturais e promover o desenvolvimento cultural geral da sociedade” (COSTA apud BOGÉA; 2014, p.3). A partir disto, podemos perceber que a atuação deste Ministério procurou articular estratégias para fomentar a cultura no plural. Concentrando esforços para a criação do Plano Nacional de Cultura (PNC) e do Sistema Nacional Cultural (SNC), democratizando as discussões com a promoção de conferências¹⁵ de culturas municipais, setoriais, estaduais e nacionais, com a participação da sociedade civil.

¹²Luiz Inácio Lula da Silva, mais conhecido como Lula, é um político, ex-sindicalista e ex-metalúrgico brasileiro. Foi o 35º presidente do Brasil (2003-2011), como *Lula*, ganhou esta alcunha nos tempos em que era representante sindical. Posteriormente, este apelido foi oficialmente adicionado ao seu nome legal para poder representá-lo eleitoralmente. É cofundador do Partido dos Trabalhadores (PT).

¹³Gilberto Gil é um músico brasileiro, que possui estilo influenciado pelo rock, reggae e músicas africanas. Foi ministro da cultura do Brasil (2003-2008), defendendo o software livre e a liberdade digital.

¹⁴Sigla para o Ministério da Cultura do Brasil, é o órgão responsável pela política nacional de cultura e a proteção do patrimônio histórico e cultural, foi criado em 1958.

¹⁵I Conferência Nacional de Cultura, de 13 a 16/12/2005, e II Conferência Nacional de Cultura, de 11 a 14/03/2010.

Não nos cabe avaliar este processo, mas, sem dúvida, ele abriu uma importante etapa na constituição de uma política cultural como direito de todos, pois como esclarece Certeau (1995) “a política não garante a felicidade, nem confere significado às coisas. Ela cria ou recusa condições de possibilidade. Ela proíbe ou permite: torna possível ou impossível”.

No âmbito do território paraense, trazemos algumas discussões sobre a atuação da Secretaria de Estado e Cultura do Pará – Secult, em relação a essa abertura política à cultura, a qual foi alvo de algumas críticas, principalmente no que concerne em alimentar uma suposta identidade “genuinamente paraense”, que é convocada por alguns músicos do Pará com ascensão nacional e referenciada pelas ações da secretaria através do projeto estatal “Terruá Pará”, convocando o carimbó e o brega a aderir uma essencialidade, que vai à contra mão da história de surgimento destes gêneros. (LIMA E JUNIOR, 2015, p.1).

A tendência da Secult/Pará é também privilegiar a cultura que posicione a capital paraense no circuito competitivo, comercial e turístico das capitais brasileiras, fazendo com que os espaços públicos privilegiem conteúdos culturais e musicais que levem ao consumo e que permita a segregação cultural, já que acaba por excluir expressões da cultura urbana. (BARBALHO e FREITAS, 2011).

Outra tendência é folclorizar a cultura e estabelecer espaços elitizados, que sirva de espetáculo a estrangeiros e a própria população que é chamada para reafirmar o orgulho em ser paraense, na tentativa ainda de tornar a capital atraente, enquanto exclui outras identificações urbanas. (MATTOS, 2010).

As políticas para a área cultural no Pará têm se concentrado na Capital Belém, sobretudo no centro da cidade, principalmente na área que vai da Estação das Docas ao Bairro do São Brás, privilegiando, sobretudo práticas culturais que tragam possíveis retornos financeiros, enquanto que outros municípios parecem estar invisibilizados pelo poder público.

Segundo o trabalho de Barbalho e Freitas (2011), mesmo na capital do Estado, os incentivos fiscais e financeiros têm se concentrado nas mãos de empresários que buscam tornar a capital mais atrativa para o turismo e em grupos culturais que expressam certa “tradição”. Disto podemos pensar que, se já existe uma seleção do que é considerado cultura na capital do Estado, para o interior resta pouco ou nenhum incentivo e investimento, pois nesses lugares não é encontrada essa mesma cultura da capital.

Em Marabá (PA), cabe à Secretaria de Cultura local tentar, sem muito investimento do governo do Estado, agenciar a política cultural local e, apesar de no passado a trajetória

política desta secretaria estar atrelada ao pensamento dos partidos políticos para a área cultural, que tende a optar pela descontinuidade das ações vigentes, hoje ela caminha para outros contornos.

A trajetória da secretaria parece ter mudado a partir dos anos 2013 e 2014, quando houve uma maior abertura à participação de setores da sociedade civil para o debate sobre a política cultural no município, através da criação do Sistema Municipal de Cultura de Marabá, que é resultado da discussão iniciada em 2003 com a ascensão de Gilberto Gil ao Minc. Na fala de um funcionário¹⁶ vinculado à secretária de cultura do município (Gestão 2013-2016), disponível no site do município, aparece a pouca priorização às questões culturais:

Estamos **aproveitando** o interesse que outras esferas, tanto a nível estadual e federal, têm atualmente na questão cultural de nosso país. Queremos usar essa conferência para reativar o Conselho Municipal de Cultura que foi criado em 1993, mas foi abandonado desde lá, e queremos também unir os produtores culturais de nossa região em torno de um grande projeto de cultura para Marabá. (PREFEITURA DE MARABÁ, 2013, grifo nosso).

Ou seja, não necessariamente, há o interesse na promoção da cultura, mas como houve a oportunidade vinda de outros setores públicos, tornou-se possível pensar uma política cultural para o município. É notório que a criação de um Sistema Municipal de Cultura em Marabá é um fato novo, que abre outra possibilidade diferente daquelas atreladas a grupos políticos específicos, mas ainda assim parece ser reflexo da busca pela captação de recursos públicos e está longe de atender às demandas de grupos culturais, levando em consideração o fato de a referida secretaria não ter sede própria e ficar à mercê de cada mudança de governo.

Por política pública trazemos as contribuições de Botelho (2001), que diferencia duas dimensões da cultura (uma antropológica e outra sociológica), e têm seus reflexos sentidos no modo como é elaborada a política cultural, mesmo que as duas sejam igualmente importantes, mas revelam estratégias diferentes no trato do assunto:

na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas [...]por sua vez, a dimensão sociológica não se constitui no plano do cotidiano do indivíduo, mas sim em âmbito especializado: é uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão. (BOTELHO, 2001, p.2).

¹⁶Disponível em: <http://maraba.pa.gov.br/em-maraba-1a-conferencia-municipal-de-cultura-discute-diversidade-e-lei-de-incentivo/>

O plano da dimensão sociológica da cultura parece dominar o campo das políticas públicas para a cultura no Brasil e no Pará, principalmente, porque neste plano há estabelecimento de intenções (objetivos), de público, de meios, como se a cultura tivesse que, necessariamente, servir a algo e a alguém. Isso dificulta outras formas de expressão cultural, como a que parece ser característica da população amazônica, no que concerne a seus modos de vida, fica longe de ser contemplado, relegando esta dimensão da cultura de cunho mais antropológico, à margem.

O gênero musical a ser estudado, que aparece como manifestação em Marabá, está contemplado no sentido de cultura pensado por Certeau (1995), onde a cultura é tudo, é múltipla, é plural, está nas práticas cotidianas e é referenciada através da literatura oral de um povo.

Na Amazônia, o gênero musical Carimbó pode ser uma das representações dessa cultura, mas ele não pode ser considerado o único, o autenticamente popular ou o representante de uma cultura genuinamente paraense, porque falamos de uma Amazônia com uma multiplicidade de formas culturais e como ressalta Certeau (1995) a cultura é tudo e compreende todas as práticas culturais de um povo.

Desta forma, apesar do carimbó partir de uma literatura oral, que narra a vida e o cotidiano de um povo, ele é uma dentre as diversas manifestações culturais. O carimbó passou a ganhar mais destaque nos últimos cinco anos, quando o Instituto do Patrimônio Artístico e Nacional (IPHAN) o reconheceu como bem cultural imaterial do Brasil.

Entretanto, o Dossiê (IPHAN, 2013), organizado pela instituição, continua a pautar sobre o predomínio da tradição e da raiz do gênero musical, fechando a apreciação musical apenas ao norte e nordeste do Estado do Pará, como se ele não tivesse se adequado ao passar do tempo e à outras localidades da Amazônia.

Em Marabá, por exemplo, o carimbó no formato pau e corda¹⁷, é autoproclamado pelo grupo que se denomina *Grupo de Tradições Populares Marabá*, e no formato eletrônico¹⁸ pelo GAC (Grupo de Ação Cultural), Estúdio Flávio Fernandes e Companhia Yaguara. Estes grupos, além de terem pouco apoio financeiro da Secretaria Municipal de

¹⁷A modalidade pau e corda no Carimbó são caracterizadas pelo uso de dois ou três curimbós (que são tambores ocos de madeira deitados no chão), um instrumento de corda (geralmente o banjo), um instrumento de sopro (clarinete, flauta transversa ou saxofone) e um instrumento de percussão (geralmente o pandeiro) (Costa, 2010).

¹⁸A modalidade eletrônica consiste em pôr um pen drive e uma caixa de som pra tocar, este é um elemento que tem sido usado pelos balés folclóricos.

Cultura, ainda precisam entrar numa disputa com outros gêneros musicais (principalmente aqueles ligados à indústria cultural).

Mesmo com a abertura política para a área cultural a partir do ano de 2003 e a abertura para a criação do Sistema Nacional de Cultura e de programas como o Cultura Viva e Mais Cultura, vemos que poucas ações foram efetivadas, ficando tudo ao nível do discurso. Desta forma, os grupos culturais têm que implementar táticas para a manutenção de suas práticas.

2.2.4 Musicalidade Híbrida Em Contexto Amazônico: O Carimbó Do Pará.

O carimbó do Estado do Pará costuma ser classificado na mídia como música popular regional ou dança típica do Estado do Pará, uma não exclui a outra (GABBAY, 2010, p.1). Na tentativa de compreender a musicalidade como elemento inerente à expressão de sujeitos na cotidianidade da cultura amazônica, examina-se o carimbó do Pará como um gênero musical híbrido.

Em razão disso, apresentam-se duas características: 1) O carimbó é um gênero musical; 2) o carimbó é híbrido. Como vimos anteriormente, gênero musical refere-se aos aspectos mais gerais que reúnem determinadas músicas. No caso do carimbó, este aspecto geral se refere ao meio sonoro (instrumental), no uso do tambor, curimbó ou carimbó (em algumas regiões), do banjo, dos maracás; ao tipo de canção (modinha cantada) e ainda ao tipo de dança: que também recebe o nome de carimbó; E ele é híbrido porque, pela sua história, é resultado de tensões, ajustes e negociações possibilitadas pelos encontros interétnicos (indígena, negro e ibérico), sociais e musicais, que desterritorializam o conhecimento do carimbó e o ressignificam a partir de outras práticas culturais.(CANCLINE, 2013).

Concebemos ainda que, o que vai definir o aparecimento das caracterizam um determinado estilo de carimbó, é a musicalidade ou a forma como o povo se apropria da sensibilidade sonora possibilitada pelo cotidiano. Como gênero musical, o carimbó é composto por instrumentos de percussão e de sopro e possui:

conformação instrumental marcadamente percussiva e ritmo sincopado, entremeados pelos arpejos fraseados, frenéticos e incidentais dos instrumentos de sopro; devidamente harmonizados pelas cordas do banjo. Tal composição é recorrente, com algumas variações, em todos os grupos e canções identificados, incluindo as diferentes localidades. (IPHAN, 2013, p.25).

Estas características identificam o gênero musical, mas suas variações determinam um estilo, que como está identificado no exposto acima, sofre variações nas diferentes localidades. Quase todas as músicas que conhecemos estão inscritas sob o sistema tonal, o

carimbó não é diferente. Nele, a função percussiva é marcadamente mais expressiva do que o solo instrumental e a canção. A despeito dos instrumentos utilizados na manifestação dessa prática cultural, geralmente são utilizados tambores, maracás, o milheiro, banjo, flauta (artesanal ou transversal), clarinete, saxofone.

O curimbó ou carimbó é um tambor de madeira oco usado para fazer a marcação do tempo na música, que marca essa função percussiva e é tocado com o músico sentado em cima dele, utilizando a mão esquerda para a acentuação mais forte do ritmo e a direita para o ritmo sincopado. Além dele, é utilizado, geralmente, duas maracás que são feitas de cabaça de uma planta trepadeira, contendo sementes ou esferas de aço, o milheiro ou ganzá, que é um tubo cilíndrico de alumínio, contendo sementes de milho.

Já o banjo tem função percussiva e harmônica e consiste numa espécie de violão pequeno, feito com cordas de nylon e madeira. A flauta, o clarinete e o saxofone são os instrumentos de sopro mais usados e variam conforme o grupo, ao querer ou não inserir estes em suas apresentações. Cada grupo seleciona o material sonoro conforme queira ou tenha à disposição.

Tentar descrever o carimbó exige exame de cada realidade em que ele se manifesta, porque o modo como ele é constituído se diferencia conforme a musicalidade apresentada pelo povo em determinado território ou conforme as características únicas disponíveis.

Este gênero musical é ainda permeado por significações e imaginários que dota os indivíduos de uma sensibilidade sonora (a musicalidade), que tem a ver com o modo de vida dos indivíduos no ambiente ao qual estão situados. Isso pode ser perceptível nas letras das canções que se referem ao cotidiano e por vezes às questões sociais e políticas. A exemplo disso, na letra da música “Xote à Marabá” de Paulo Vicente vemos expresso:

Há meu Marabá, Há meu Marabá
Há meu Marabá, Há meu Marabá

Dimanhãzinha quando o dia vem surgindo
Fico ouvindo a passarada a cantar
Dentro da mata esse canto é mais forte
Dá saudade lá do norte vou voltar para o Pará

Meu Marabá já foi Império da castanha
Terra do ouro, mais riquezas ainda tem
Teus rios escorrem indo pro mar
E a enchente sempre chega devagar
Mais este povo ama essa terra
Amor maior que águas que passam por lá.

No mês de julho Tucunaré
 No geladinho eu vou passar
 Tem expoama, maraluar
 O fest rock e baile do Havaí
 E na Ficam quero dançar um xote
 Que terra boa é o nosso Marabá

A música traz referências ao cotidiano da cidade. Vemos expressas questões econômicas quando se refere a “terra do ouro”, “império da castanha”; questões culturais em “Expoama”, “Tucunaré”, “Fest Rock”, que são lugares e festividades que fazem parte do cotidiano do marabaense. O imaginário presente na música traz o sentimento de pertencimento a quem compartilha desta cultura.

Existem vários estudos acadêmicos que tratam do carimbó como manifestação cultural paraense, permeados por simbolismos dos quais se destacam os trabalhos de Pedro Tupinambá (1977); Vicente Salles (1969); Bruno de Menezes; Tony Costa (2011); Marcelo Gabbay (2010); Este gênero musical, segundo estes autores, teve suas primeiras manifestações a partir da mistura das culturas indígena, negra e portuguesa, tornado assim uma prática cultural híbrida, uma mistura não tanto uniforme como veremos.

Costa (2015) anuncia que se divide em quatro momentos a “descoberta” do carimbó, associado a uma identidade local: um primeiro momento em que ele aparece como ato que deve ser proibido – Lei n. 1.028, de 5 de maio de 1880–, pois produzia desordem e barulho que incomodava a elite da cidade de Belém, claramente tentando reprimir a manifestação da população periférica. No segundo momento ele aparece como símbolo de uma manifestação cultural folclórica, instituída por artistas e intelectuais que aparece como expressão no trabalho de Waldemar Henrique¹⁹, o primeiro músico paraense representante da música erudita a compor carimbó. E pelo trabalho de Bruno de Menezes²⁰, que realiza uma “etnografia da música”, descrevendo instrumentos, lugares e os tocadores do gênero. Costa (2015) afirma que o trabalho de Bruno de Menezes se estabelece como modelo descritivo que referencia todos os trabalhos posteriores sobre o carimbó.

¹⁹Maestro e pianista paraense que se situam entre a vertente popular e erudita, compôs tanto valsas e marchas europeias como lendas amazônicas transformadas em música, como “Uirapuru” e “Foi boto sinhá” e ainda possui composições com influência da cultura africana como a canção “abaluaiê”.

²⁰Escritor paraense, difusor da poesia modernista no Pará, sua obra possui influências da cultura e religiosidade africana, bem como da cultura do negro paraense.

O terceiro momento seria o da assimilação do carimbó como símbolo identitário do Pará, pela intelectualidade e pela indústria cultural da capital do Estado, travando intensos debates sobre sua origem e constituição que em alguns momentos apresenta o conflito em outro o apresenta como símbolo de uma essencialidade e de uma genuína cultura que representa o Pará.

E o quarto, Costa (2015) descreve como o momento de sua consolidação como bem da cultura nacional, que teve início no ano 2000 pela criação da *Campanha Carimbó, Patrimônio Cultural Brasileiro*, que culminou na sua oficialização em 11 de setembro de 2014.

Por fim, Costa (2015) argumenta que o termo “caboclo” foi o que mais se sobressaiu para falar do povo que aprecia e faz o carimbó, ainda mais porque parece haver uma supressão da presença negra e indígena na história do gênero. Segundo o autor

outros personagens, por uma presença física evidente, acabaram forçando sua entrada na tradição do carimbó e do “caboclo”. Negros e indígenas se fizeram ouvir, mesmo que também eles estivessem um tanto quanto “folclorizados” e tidos como personagens do passado. O índio de Arerê que teria produzido o mais autêntico dos carimbós, um “carimbó primitivo”, de um tempo quase mítico, é sempre um ser do passado. Consequentemente o índio do presente estaria ausente da cultura local. 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, como mostra, por exemplo, o texto de Ubiratan Rosário. 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. (COSTA, 2015, p. 13, grifo nosso).

O termo caboclo²¹, apesar de querer representar um híbrido ou mestiço que simboliza a mistura entre o índio e o branco, é uma identidade que não encontra significação no povo marabaense. Sendo assim, o debate acerca da busca de uma essencialidade, que já aparece mestiça na cultura do carimbó do Norte do Pará, não encontra respaldo no carimbó praticado em Marabá, porque no processo de formação do povo no sudeste paraense a migração de maranhenses do sul e sudeste, tocantinenses (antigo norte de Goiás) e de baixo-amazonenses

²¹**caboclo**, vem do tupi kareuóka, que significa da cor de cobre; acobreado. Etimologicamente, o nome "caboclo" vem do tupi *kari'boka*, que significa "descendente de branco". Outros afirmam que a expressão em tupi *caa-boc*, que significa "o que vem da floresta", tenha dado origem ao nome "caboclo". Disponível em: <https://www.significados.com.br/caboclo/>. Contemporaneamente tem-se identifica a utilização do Pardo que é um dos cinco grupos de cores étnicas que compõem a população brasileira, segundo a classificação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, juntamente com os brancos, pretos, amarelos e indígenas. De acordo com o censo do IBGE de 2014, 45% da população brasileira se autodeclara parda. Uma pessoa parda é considerada **mestiça**, pois apresenta uma mistura acentuada entre uma ou mais etnias. Como consequência, esses indivíduos costumam ter um tom de pele acastanhado (moreno). Disponível em: <https://www.significados.com.br/pardo/>>

trouxeram estes outros atores sociais com identificações distintas, como veremos no processo de identificação cultural dos grupos a serem estudados, uma identificação que reivindica sobretudo a negritude.

Seguindo o processo de exposição da cultura do carimbó, no trabalho de Salles e Salles (1969) o carimbó aparece como forma de lazer popular:

no Pará, abrangendo as regiões pastoril e agrícola (Marajó e Bragantina) e mais a litorânea (zona do Salgado), onde há predominância das atividades pesqueiras, o carimbó enquanto dança e enquanto música é uma das formas mais puras e significativas do lazer popular. O divertimento que mais anima as populações dessa região. (SALLES; SALLES, 1969, p. 259).

Como destacado pelo autor, o carimbó, aparece como elemento da cultura paraense e se constitui como forma de lazer popular²², este é o momento em que o povo se desvincula das atividades laborais. No carimbó este ato pode ser objetificado através da musicalidade atendendo aos desejos interiores. Considera-se isso como elementos de uma tática que o povo implementa. (CERTEAU, 2005). O carimbó encontra-se em um lugar tático, no qual o povo consegue desenvolver estratégias para realizar suas vontades. Vicente Salles e Marilena Salles assim o descreve

a lúdica, para o povo, é talvez o momento supremo de lazer. Pagodes, arrasta-pés, furdunços, ali, como em *tôda(sic)* a parte, significam o melhor meio de fuga, o melhor derivativo das canseiras e monotonias da vida precária e difícil. Gente do trabalho, ora no campo, nas atividades pastoris; ora nos roçados, nas lides da agricultura; ora nos barcos de pesca, o caboclo paraense anonimamente (*sic*) se liga ao complexo da economia regional e contribui, mão-de-obra ativa, para a criação de riquezas. (SALLES e SALLES, 1969, p. 267).

O carimbó é um lugar tático²³, em que o povo se mantém numa posição recuada, operando golpe por golpe e aproveitando as ‘ocasiões’ para delas se beneficiarem e, quem sabe, romperem com o poder instituído sobre ele, tentando assim constituir seus desejos e sentimentos e que

²²Segundo Reis, Cavichioli e Starepravo (2009), que citam Gomes (2003, 2004) o surgimento do lazer é apontado por duas correntes opostas que se dividem. Alguns autores que consideram que o lazer sempre existiu, tendo seu surgimento na Antiguidade, estão inseridos na primeira corrente. Se opondo a essa teoria, há autores que defendem que o lazer tem sua origem na modernidade, sendo considerado então um fenômeno moderno com início nas sociedades industriais. A delimitação da jornada de trabalho foi um fato crucial para a separação do tempo de trabalho para o tempo de não trabalho, inserindo no tempo de não produção o lazer. Mesmo não considerando que o lazer surgiu nessa época, a autora destaca que transformações importantes que ocorreram nesse período foram fundamentais para que as características do lazer que se configura da forma que conhecemos hoje. (GOMES, 2005 apud REIS, CAVICHIOLLI, STAREPRAVO, 2009). Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/6439812/lazerconceitos-definicao-e-surgimento>

²³ Mas na atual política cultural do Estado, o carimbó pode ser também estratégia de atuação dos sujeitos.

enquanto dança, enquanto folga, está sempre o caboclo lembrando o trabalho. A própria dança, quase sempre, marca verdadeiro “interstício” entre duas jornadas semanais de trabalho. Brincadeira de fim de semana, de sábado e de domingo, tal como ocorria nos tempos iniciais da colonização portuguesa. Obedecendo o preceito religioso, o senhor doava aos escravos o domingo, “dia de folgar”, além dos dias santos de guarda. (SALLES; SALLES, 1969, p. 268).

Com a descrição dessa prática cultural, que pressupõe a apropriação, ajustes, negociação e expressão pelos sujeitos, mostra-se necessária a descrição de alguns estilos musicais que o carimbó apresenta, que tratamos como referenciados na musicalidade e na localização dos sujeitos no território paraense. Salles e Salles (1969), em seus trabalhos, esboçam algumas formas de carimbó diferentes das expressas na capital do Estado:

Bruno de Menezes, observador participante, sugeriu a classificação do carimbo em três tipos: 1) Carimbó praieiro, da zona atlântica do Pará (Salgado); 2) Carimbó pastoril (Soure, Marajó); 3) Carimbó rural ou agrícola (Baixo Amazonas: Santarém, Óbidos e Alenquer). Esta classificação está dependendo de confirmação através de pesquisa de campo mais extensa. Bruno de Menezes parece usar a palavra carimbo como termo genérico, o que englobaria outras danças semelhantes, porém com denominação local diversa, como o lundu, ou o gambá. (SALLES e SALLES, 1969, p. 262).

O carimbó praieiro, que tem como centro a cidade de Marapanim, tem um estilo que procura manter a “tradição”, ela significa o não uso de instrumentos musicais eletrônicos. O uso da clarineta e do saxofone é característica deste estilo que procura manter a força física e a intensidade no tocar o curimbó. (CANTÃO, 2002, p. 20).

No carimbo pastoril da ilha do Marajó, o banjo é o instrumento que merece destaque, pois apresenta aplicação percussiva semelhante ao do curimbó. Segundo Gabbay

Este instrumento apresenta sutil distinção quanto a sua utilização no Marajó e na região do Salgado. Anderson Costa observa que enquanto nesta última localidade o banjo apresenta aplicação predominantemente percussiva, com recorrência de um toque “surrado” [...] esta técnica foi sendo transmutada em um toque mais harmônico, com predominância dos acordes sobre o aspecto percussivo do instrumento, usando para tanto a técnica de “sincopar” com a mão esquerda, que consiste em pulsar os dedos que pressionam as cordas ao ritmo suingado do toque da mão direita. (GABBAY, 2010, p.70, grifo nosso).

Conforme ressalta o autor, devido a esta característica o carimbó pastoril tem “ritmo mais cadenciado; andamento mais lento ou “arrastado”; preferência por tonalidades menores e por frases e melodias em escala decrescente, o que confere a canção uma sensação melancólica ou serena mais acentuada” (Idem, p.75). Este estilo tende a ser classificado como pertencente da tendência “pau e corda”, mas como avalia Gabbay, ele recebe muitas influências do jazz possibilitado pelos programas de rádio, que levaram a mistura e constituição deste estilo.

Mattos (2008), ressalta que os estilos podem aparecer referenciados a partir de características geográficas. Assim acontece com os estilos desenvolvidos a partir do gênero musical carimbó, os quais são estilos musicais diferentes expressados pela musicalidade inerente ao povo de determinada região. Estes estilos estão relacionados à particularidade que o gênero adota em determinado território, constituindo uma via aberta às várias possibilidades de expressão, por isso dizemos que a musicalidade expressa pelo carimbó é híbrida, como demonstraremos adiante, pois dá condição de possibilidade às múltiplas formas de representação.

Ainda a respeito dos estilos, temos um debate antigo acerca do carimbó “pau e corda”, que teria um estilo mais tradicional e o moderno que insere instrumentos eletrônicos e tecnologias em sua formação. A esse respeito Costa (2011) afirma que o carimbó aparece em dois momentos como manifestação, a primeira realizada pelas comunidades populares com a utilização do curimbó (tambor), banjo e flauta de madeira e a segunda a partir da “fase de sua “urbanização” e assimilação pela indústria cultural local e regional e a conseqüente consolidação de duas tendências do carimbó: o ‘pau e corda’ e o ‘moderno’”, que tem como expressão maior os trabalhos dos músicos Pinduca²⁴ e Nilson Chaves²⁵, introduzindo a guitarra, o teclado e misturando outros ritmos como a lambada.

O estilo do Mestre Verequete²⁶ é defendido por ele como um jeito “autêntico” e fazer carimbó, pois não faz uso de ritmos distintos proporcionados por instrumentos eletrônicos. Pouco depois com a popularização do gênero ele torna-se um de seus principais divulgadores. Nesse caso observa-se que

Verequete se dizia produtor do formato “autêntico” e acusava outros artistas, como Pinduca, de terem deturpado a música na medida em que usavam instrumentos não originários do gênero. As críticas de Verequete a Pinduca ressoam até hoje nos meios artísticos e culturais de Belém. No cenário cultural da cidade e da região não é raro vermos debates sendo travados entre pessoas que de um lado defendem o carimbó como música folclórica autenticamente popular e aquelas que defendem a sua modernização”. (COSTA, 2010).

²⁴Pinduca ou Aurino Quirino Gonçalves é um cantor e compositor paraense, que se consagrou com os gêneros Carimbó e siríá, é considerado como o responsável da música paraense moderna ao introduzir a guitarra elétrica às suas canções.

²⁵ Carlos Nilson Batista Chaves mais conhecido como Nilson Chaves é um cantor e compositor paraense, sua música contém traços de carimbó mas aproxima-se mais ao que hoje é constituída como a MPB.

²⁶ Augusto Gomes Rodrigues, o Mestre Verequete, é cantor e compositor paraense que por volta de 1960 se dedicou quase exclusivamente ao carimbó. Em 1971 fundou o seu próprio grupo, O Uirapuru do Amazonas, e neste mesmo ano gravou o que foi provavelmente o primeiro registro fonográfico daquela música para o mercado. (COSTA, 2010).

O estilo musical do carimbó do Pinduca é costumeiramente referenciado como um estilo moderno, com a introdução de instrumentos musicais eletrônicos (guitarra, baixo, bateria). Poucos sabem, mas em seus primeiros anos como cantor, Pinduca fazia sucesso com “Qual o valor da Sanfona? ”, música de estilo sertanejo, usando chapéu de palha, que é sua característica, incorporada da festa junina, a qual passou a ser uma das festas mais representativas deste gênero musical no Pará. A música “Qual o valor da sanfona? “foi consolidada com o lançamento do disco “carimbó de sirimbó do Pinduca” (1973), o qual alcançou grande repercussão no Estado e fora dele. (MORAES, 2014, p.52).

Outro estilo musical interessante é o carimbó chamegado, criado por Dona Onete²⁷, o qual possui um ritmo mais lento, letras melódicas que parecem sempre querer contar uma história. Para Moraes (2014) este

é um estilo musical mais lento que o tradicional Carimbó praiano, e com várias estrofes para contar uma história. É um Carimbó para dançar agarradinho. (Revista PZZ, 2011 *apud* MORAES 2014, p.115).

Esse estilo de carimbó é mais romantizado, pois ao invés de ter a dança circular como característica, a dança é executada em par. Os instrumentos utilizados são eletrônicos: guitarra, bandolim, mas as letras das músicas contam histórias do cotidiano interiorano da cidade de Igarapé-mirim, além de causos de amor. Nesse caso o carimbó chamegado

transita muito bem entre o tradicional e moderno, suas apresentações vão se adequando à forma que quer se expressar. Dependendo da ocasião e do ambiente, uma formação instrumental é solicitada. Ainda assim consegue misturar estilos como o Carimbó, a guitarrada, o boi, o bolero. (MORAES, 2014, p.118).

Por fim, o autor supracitado no excerto acima analisa que, o carimbó chamegado contém elementos de tradição e modernidade, sintetizando aquilo que havíamos dito sobre uma musicalidade híbrida, cujo núcleo condensa o descolecionamento e a desterritorialização (CERTEAU, 2003) que desenraiza, classifica o grau de interesse e se ajusta, possibilitando que, a partir da musicalidade híbrida haja surgimento deste estilo.

Portanto, da mesma forma em que a musicalidade híbrida auxilia a examinar a constituição destes outros estilos do carimbó paraense, acredita-se que isto se aplica à percepção da musicalidade do carimbó praticado por grupos culturais em Marabá.

²⁷Ionete da Silva Gama ou Dona Onete é poetisa, cantora e compositora do gênero carimbó, bem como professora da rede pública de ensino, fundou e organizou grupos culturais tanto de festa junina, de carnaval e de carimbó, consagrando-se neste último como a “Diva do carimbóchamegado”.

3 O MUNDO DA MUSICALIDADE COTIDIANA

A presente seção trata das motivações concernentes à pesquisa, bem como posiciona os sujeitos em seu contexto histórico-cultural, entendendo que investigar a musicalidade como elemento inerente à sensibilidade dos sujeitos não pode estar desvincilhada das dinâmicas socioculturais que é parte constitutiva da cotidianidade dos sujeitos pertencente à cidade de Marabá (PA).

Desta forma, na primeira subseção realizamos a descrição de nossas motivações e intenções ao realizar o estudo da musicalidade dos grupos culturais Mayrabá e GAC, de modo que esta motivação além de advir de uma necessidade de querer entender o que é produzido na cidade de Marabá, possibilita o reconhecimento e a valorização das práticas culturais dos sujeitos.

Desta maneira, na segunda subseção apresentamos uma contextualização histórica das dinâmicas de ocupação do Sudeste Paraense, que transforma a cidade de Marabá em centro urbano de maior abrangência da região e das diversas culturalidades que implicam na dinâmica de formação da cultura do carimbó. O carimbó advém do processo de deslocamento sociocultural do povo paraense e de migrantes, constituindo-se por uma diversidade cultural híbrida manifesta a partir da musicalidade inerente aos sujeitos.

Na terceira subseção apresentamos os grupos culturais Mayrabá e GAC, com suas histórias e práticas culturais entrecortados pela identificação com uma amazonidade paraense e negra, identificação esta, que diz respeito à dinâmica de ocupação do sudeste paraense, dos quais consta a migração (maranhense, tocantinense e baixo-amazonense), as disputas territoriais, a relação com o rio, os mitos, a floresta e o nascimento das periferias na cidade de Marabá. Nessa relação estão inseridos os grupos culturais que se reconhecem neste processo.

Por fim, apresentamos os percursos investigativos utilizados para o desenvolvimento da pesquisa que tem caráter interdisciplinar por envolver os campos da arte, da filosofia, da antropologia e da história na compreensão do universo dos grupos analisados. Com isto, utilizando como método o estudo etnográfico a pesquisa desenvolve-se com trabalho de campo, observação participante ativa, análise de documentos, coleta de fotografias, coleta de material de divulgação das atividades dos grupos, além disso, realizamos entrevistas com foco

nas narrativas orais. A partir desses elementos se desenhou nosso campo de pesquisa que passaremos a demonstrar.

3.1 A Clarinetista

O interesse em estudar sobre a musicalidade do Carimbó em Marabá (PA), refere-se a minha trajetória de vida perpassada por experiências em escolas de música e pelo curso de especialização em Abordagens Culturalistas: Saberes, identidade e diferença cultural na/da Amazônia pela Faculdade de Letras/Unifesspa.

Compartilho o meu processo de experiência ocorrido entre os anos 1995 a 2010, período em que participei da Escola Municipal de Música “Moisés Araújo” (Fundação Casa da Cultura de marabá), da Banda de Música do Lions Clube de Tucuruí, desdobrando-se com a participação na Banda Municipal de Música de Marabá (Centro de Formação Cultural “Cine Marrocos”), com isso, conhecendo e estudando música, vislumbro a temática da musicalidade do Carimbó.

A minha formação em Música, apesar de ter sido desenvolvida de modo informal em espaços de educação informal e sem titulação, havia carga horária, avaliações e disciplinas como História da Música, Teoria Musical, Notação Musical, Prática em Canto Coral, Prática com Instrumentos e, por fim, prática em Banda de Música.

No início era como uma brincadeira de criança, porém, o processo de musicalização infantil na Fundação Casa da Cultura possibilitou-me o desenvolvimento da produção criativa através das brincadeiras e do contato inicial com repertórios musicais diversificados, os quais perpassava por músicas de cunho clássico, popular e regional.

Nessa construção, consolidei-me como instrumentista (Clarinete) na Escola de Música da Casa da Cultura de Marabá²⁸, depois fui transferida com minha família para a cidade de Tucuruí (PA) e lá procurei outros locais em que pudesse tocar. Passei então a ser aluna da Banda Musical do Lions Clube em Tucuruí. Ao retornar a Marabá, passei a tocar na Banda

²⁸ No dia 29 de novembro de 1993 iniciaram-se as aulas de teoria musical, flauta doce e coral, ministradas pelas professoras Júlia Lino Barbosa e Maria Madalena Silva Santos, numa palhoça atrás do prédio da Casa da Cultura de Marabá. Inicialmente o projeto atendeu 60 alunos, de onde nasceu posteriormente a Banda de Música “Waldemar Henrique” que, por não dispor de espaço físico, ensaiava embaixo das árvores, tendo como regente o professor Amarildo Silva Coelho. Disponível em: <<http://www.hiroshibogea.com.br/escola-de-musica-de-maraba/>>. Acesso em: 27 de mar de 2016.

Municipal de Marabá²⁹, como 2ª clarinetista. Durante esses percursos, minhas dificuldades e aprendizados passaram a fazer parte do cotidiano.

Em certo momento, a coordenação da banda de Marabá, firma acordo com professores de música do Exército Brasileiro, os quais tiveram significativa importância na qualificação de minhas habilidades em música, pois exigiam uma rotina de ensaios e uma disciplina musical cansativa, mas privilegiada, com a incorporação de repertórios diversificados.

O público local se agradava com músicas populares tocadas, entretanto os professores procuravam intercalar músicas clássicas com essas músicas populares e com as regionais, como as de Waldemar Henrique³⁰, Ruy Barata & Paulo André³¹. Nisto, o gênero musical Carimbó aparece, assim como outras músicas consideradas “músicas do Pará”, para mim, tornadas significativas, pois motivavam as pessoas a ouvirem sons conhecidos da cotidianidade, o que me fez permanecer diretamente neste mundo da música até os vinte anos de idade, mas ainda hoje como pesquisadora do tema.

Nesta fase da vida entrei para a universidade, exatamente em 2008, no curso de Pedagogia, no antigo campus da UFPA/Marabá. Pedagogia era o curso que mais se aproximava com meu interesse: música. Nas disciplinas de ludicidade e no curso de extensão em Arte-educação houve uma aproximação com as discussões sobre música e educação, que era objeto de estudo inicial para um grupo de cinco meninas, todas vindas dessas experiências anteriores com a música.

Porém, ao final do curso, o TCC não foi sobre música que tanto me encantava, acabei me envolvendo com as discussões de movimentos sociais na academia, mais especificamente com o movimento estudantil. Decidi, então, pesquisar sobre isso em meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado: Memória Histórica do Movimento Estudantil: Uma perspectiva de formação política na consolidação do Campus Universitário de Marabá (1986-1996), sob orientação do Prof. Dr. Ivan Costa Lima.

²⁹ A Banda Municipal de Marabá está sob a coordenação da secretaria de educação e funciona no prédio do Centro de formação “Cine Marrocos”. Disponível em: <http://olhardoalto.blogspot.com.br/2014/07/banda-marcial-de-maraba-treino-visa.html> Acesso em: 29 de mar.de 2016.

³⁰ Waldemar Henrique da Costa Pereira (Belém do Pará, 15 de fevereiro de 1905 — Belém, 29 de março de 1995), foi um maestro, pianista, escritor e compositor brasileiro. Artista símbolo do Pará, tanto que a cidade de Belém possui uma Praça e um Teatro que levam seu nome (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Waldemar_Henrique_da_Costa_Pereira>. Acesso em: 30 de mar de 2016)

³¹ Pai e filho, respectivamente, compositores das músicas “foi assim” e “esse rio é minha rua” tornadas hinos do carimbo do Pará.

Após a graduação em Pedagogia fui selecionada para o curso de especialização em “Abordagens Culturalistas: Saberes, identidade e diferença cultural na/da Amazônia” pela Faculdade de Letras/UNIFESSPA. Nesse curso, as reflexões foram possibilitadas a partir das leituras e vivências em sala de aula, dessa forma, refletimos sobre as motivações concernentes a nossa trajetória de vida, aprendendo a valorizar os saberes populares, históricos e culturais que temos em nós e em nossa região e que compartilhamos com outros: vizinhos, família, amigos. Enfim, concluiu-se como um curso para vida.

Em 2015 realizei a seleção para o Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia (PDTSA), da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), no qual fui selecionada com o projeto: Pedagogia de uma Poética na/da Fronteira Imaginada. Tendo como principal objetivo analisar a musicalidade do carimbó, a partir de sua construção sonora e os discursos que perpassam nessa prática cultural.

Essa pesquisa consolida-se em decorrência da dedicação à música e da necessidade de querer entender o que é produzido culturalmente nesta região do Estado do Pará, disso, resulta repensar na importância dos grupos culturais, dos músicos e da sociedade, em (re)conhecer o que é produzido na cidade de Marabá, para que possam aprimorar seus conhecimentos, pensar suas críticas e melhorar suas práticas e também, pelo fato de que é possível verificar na história humana a importância da subjetividade das práticas cotidianas nos modos diversificados que a cultura adquire.

3.2. Marabá Em Contexto Cultural, Periférico e Amazônico.

Na Amazônia, o cotidiano está permeado por artefatos que influem no imaginário, com isto surgem crenças, matas, florestas, mitos, encantarias e saberes que povoam e integram a cultura amazônica. (LOUREIRO, 2002). Conjunturalmente, na política desenvolvida no sudeste paraense³² - tendo Marabá como epicentro da região - surgem conflitos tanto a nível local, em que aparece a violência, a pistolagem, a disputa de terras no campo e nas periferias das cidades, a devastação ambiental e a violação de direitos humanos; quanto a nível global que compreende a histórica expansão do capital internacional na Amazônia, representada pelos grandes projetos econômicos para a região. (HÈBETTE, 2004).

³² O Sudeste Paraense é uma das seis mesorregiões do Estado do Pará, composta por 39 municípios com área de 297 mil Km² (23,7% do Estado do Pará), definido por IBGE (1990) no trabalho “Divisão regional do Brasil em mesorregiões e microrregiões geográficas”.

A cidade de Marabá, situada na Amazônia oriental brasileira, mais especificamente na região do sudeste paraense contém elementos dessa relação dicotômica que envolve atores sociais dispares. A cidade situa-se em área de fronteira margeando a oeste os estados do Maranhão e Tocantins, além disso, das principais cidades da região estão: Parauapebas, Itupiranga, Nova Ipixuna, Rondon do Pará, Jacundá, São João do Araguaia, São Domingos do Araguaia que fazem parte do sudeste paraense.

A cidade apresenta população estimada em mais de 260 mil habitantes. (IBGE, 2016), contendo em seu entorno diversas comunidades indígenas, assentamentos de reforma agrária, e grandes extensões de terras concentradas nas mãos de famílias abastadas e grupos empresariais. Com isso, grande parte dos moradores da cidade de Marabá advém do processo migratório como veremos adiante.

O município é abraçado por dois importantes rios: o rio Itacaiúnas que nasce na cidade de Água Azul do Norte (PA) e desce pela margem esquerda do Tocantins, este rio teve importância na sustentação da economia marabaense em determinado período (1920), com os ciclos econômicos da Castanha-do-Pará e do Caucho. (CARNEIRO, 2009); E o rio Tocantins que nasce no estado do Goiás, atravessa os estados do Tocantins, Maranhão e Pará onde deságua no mar. Em Marabá, este rio adquire importância, também devido atividade econômica possibilitada pela navegação (comercialização da castanha para a capital Belém), posteriormente as atividades na navegação dá lugar a barqueiros e pescadores. (CARNEIRO, 2009).

Sobre a presença destes rios, é importante frisar que a cidade de Marabá sofreu com enchentes que afetaram o convívio e a organização da cidade (década de 1970 e 1980), afetando, principalmente, os moradores do bairro pioneiro da cidade (Marabá Pioneira), com isso o poder público cria o bairro da Nova Marabá para acomodação da população à beira do rio, entretanto a persistência destes em não abandonar as áreas afetadas é uma constante, pois advém de uma relação afetiva com o rio, que é um modo típico de vida de ribeirinho, que o utilizam para trabalho, lazer e fonte de subsistência. (ALMEIDA, 2008).

Dos aspectos culturais da cidade destaca-se a presença de grupos de bois bumbá, Folia do Divino e a literatura oral entrelaçada a danças de rodas estas manifestações são decorrentes de encontro de migrantes oriundos de diferentes regiões do país, principalmente Maranhão, Goiás e Tocantins. (SILVA, 2006). Dos aspectos culturais até determinado tempo destaca-se

as festas do Maraluar, FECAM, FICAM, Festas Juninas, Festejo de São Felix de Valois, entretanto, estas manifestações estão extintas, dando lugar a outras organizações culturais.

Como foco do trabalho desenvolvido por Silva (2006) destaca-se a cidade de Marabá como lugar de migração e cultura inserida no cenário de fronteira do qual se instalam dinâmicas de trocas culturais e alteridade que altera o cotidiano da cidade. Desse fenômeno destacam-se as áreas de ocupação da cidade (núcleos urbanos e bairros), da qual brevemente iremos situar e que são os espaços em que se apresentam os modos de vida e a cultura da cidade.

Na cidade de Marabá situam-se cinco núcleos urbanos principais: Marabá Pioneira, Cidade Nova, Nova Marabá, São Félix I e II e Morada Nova. A Marabá Pioneira é o núcleo mais antigo da cidade, neste dá-se o encontro dos rios Tocantins e Itacaiúnas onde desenvolvem-se atividades de pesca, lavagem de roupa, trabalho e lazer, também concentra as atividades do comércio da cidade, com venda de roupas e serviços. A orla da cidade está neste núcleo, em como, a praça do pescador e a Toca do Manduquinha que concentra vendedores de comidas típicas e não típicas: Tacacá, Vatapá, Maniçoba, Peixe assado e frito, pizzas e churrasco e venda de bebidas. Na Marabá Pioneira existe a colônia de pescadores (Z-30), a praia do Tucunaré, o Palacete Augusto Dias (em reforma que visa sua transformação em museu municipal), a Igreja católica e a biblioteca municipal. Obviamente os núcleos urbanos contêm outros espaços e ruas, mas são estes que concentram sujeitos tanto da Marabá pioneira quanto de outros bairros da cidade em atividades culturais, além disso, estes espaços fazem parte do cotidiano do grupo a ser estudado, o Mayrabá.

O núcleo urbano da Cidade Nova advém de um antigo processo de ocupação urbana que visa o desafogamento da Marabá Pioneira, possuindo neste processo uma população majoritariamente migrante, Almeida (2008) destaca que “quando muitas famílias se deslocaram para lá. Seu crescimento, contudo, estava vinculado a chegada dos migrantes a cidade”, ou seja, o bairro apesar de ter sido criado para o desafogamento da Marabá Pioneira, teve seu crescimento potencializado pelas migrações, criando áreas de ocupação, vulgarmente denominadas por “invasões”. Dentre seus principais bairros destaca-se a o Amapá, a Liberdade, o Novo Horizonte, Laranjeiras e o Novo Planalto. A cidade Nova contém o Aeroporto e alguns principais órgãos públicos: Justiça Estadual, Justiça Federal, DNIT, Ministério Público, INSS, Universidade estadual (UEPA), Câmara municipal de vereadores.

Outro núcleo importante é a Nova Marabá que concentra a prefeitura da cidade, bancos públicos e privados, as sedes da polícia militar e do exército brasileiro, rodoviária, hotéis, universidades pública e privada, delegacia, a casa da cultura local. Na nova Marabá deu-se o nascimento do grupo Mayrabá, como descreveremos adiante.

O núcleo urbano do São Félix é margeado pelo rio Tocantins e transpassado pela ponte rododiferroviária e a rodovia BR 222, contém ainda a praia do geladinho e os empreendimentos imobiliários públicos, do Programa Minha Casa Minha Vida do governo federal; e particulares como o residencial Novo Progresso e residencial Paris. Segundo o trabalho de Silva (2014) os moradores do São Felix estão na intersecção entre as classificações centro-periferia e cidade-favela essa classificação é perceptível nas falas de seus moradores que reconhecem como morador da favela ou periferia. O bairro do São Félix Pioneiro é lócus de representação do carimbó produzido pelo grupo cultural GAC, que é constituído por migrantes e filhos de migrantes maranhense, tocantinense e baixo-amazonense esse aspecto faz parte dos discursos veiculados pelo grupo.

Com isso, é neste cenário que estão contidos os grupos culturais Mayrabá e GAC que desenvolvem experiências estético-musicais que trazem a condição de possibilidade da vida amazônica, e é a partir de um olhar debruçado nesta realidade que permitirá a compreensão dos mecanismos vinculados as identidades que se constroem na relação com o cotidiano dos sujeitos, os quais tem reflexo no processo de ocupação da região e no modo como a cidade de Marabá está estabelecida e no desenvolvimento com a cultura. Essa relação com o cotidiano e com o território tem reflexos na subjetividade dos sujeitos advindo de uma sensibilização musical que se consolida nas práticas musicais. Com isso percebe-se que as experiências musicais são pautadas por sensibilidades e experiências de vida que envolve a vida amazônica ora envolta no medo, ora no maravilhoso. Traduzida pela teoria maffesoliana através da Estética do Cotidiano.

Por meio da teoria Estética do Cotidiano compreende-se que as práticas de carimbó pertinentes aos grupos culturais Mayrabá e GAC na cidade de Marabá, traduz-se no modo como os sujeitos amazônicos lidam com sua realidade. Mediante esta relação exposta, estabelece-se a conexão do sujeito consigo mesmo e com os outros, construindo as manifestações culturais no seu cotidiano, tornado essencial na compreensão dos processos da sensibilidade na região do sudeste paraense.

A partir da conexão estabelecida entre os sujeitos na relação com a cultura amazônica e com a realidade social torna-se primordial pensar como se processou a ocupação do sudeste paraense que desenhou os moldes como encontramos este território na atualidade, no qual encontra-se os grupos culturais desta pesquisa.

Na visão de Carneiro (2009) antes da intensa ocupação divulgada pelo Estado brasileiro, convocando trabalhadores das regiões Nordeste e Sudeste do país para trabalharem nos grandes projetos, a região conhecida como Médio Tocantins (hoje Sudeste Paraense) já havia recebido levas de sujeitos, principalmente goianos e maranhenses, para trabalhar nos ciclos econômicos: destaca-se aqui o período em que o povoamento e a produção da agricultura foram induzidos pelo governo do Estado do Pará, o período do ciclo do látex (a partir de 1850) e posteriormente o ciclo da Castanha (1848-1980).

Mas essas levas de migrações e povoamento desta região têm seu auge com o período em que Juscelino Kubitschek, ex-presidente do Brasil (1955-1960), esteve no poder, atendendo a uma demanda anterior, que exigia a industrialização do Sul e Centro-Sul do Brasil e a partir também de uma política de possível internacionalização da Amazônia. Ainda aliado a isso, havia uma ameaça maior representada pelo “processo revolucionário desencadeado em Cuba, na América central e na Bolívia, e que poderia encontrar aliados nos movimentos camponeses em expansão no Nordeste”. (HÉBETTE, 2004, p.31). É a partir da necessidade de captar recursos e industrializar o país, que se amplia o avanço do capital internacional na Amazônia.

Ao se processar a necessidade de expansão do capital na Amazônia através de uma “modernização anti-socializante” (HÉBETTE, 2004, p.61), alguns processos passam a se efetivar na “ocupação” do Sudeste Paraense: a abertura das rodovias Belém-Brasília, Brasília-Acre e Transamazônica, surgem como urgente e natural. Da mesma forma, amplia-se a ocupação de terras em seu entorno por trabalhadores rurais, empresas agropecuárias e famílias abastadas do sul-sudeste do país, aliado a isso, a descoberta de jazidas minerais em Carajás em 1967 e a implementação do Programa Grande Carajás em 1980 potencializa este processo. Com o desenvolvimento destes Grandes Projetos veio o povo também, expulso de todos os cantos do país

nos anos 1960 e 1970 uma grande corrente de lavradores que não conseguiam mais sobreviver no Nordeste, em Minas Gerais, no Espírito Santo alcançou o Pará, em busca de terra. Foram milhares de famílias. Em qualquer lugar onde chegavam, foram seguidos por fazendeiros e grileiros que os desalojaram e expulsaram.

Passado algum tempo desse constante deslocamento, os migrantes resolveram resistir. (HÉBETTE, 2004, p.37).

Essa corrente de trabalhadores vindos com suas peculiaridades, características próprias e modos de vida passou por processos de deslocamento territorial e cultural, que significou se deparar com situações que mexem com o campo simbólico, onde, por exemplo, a terra e seu uso ganham outro sentido.

Entende-se que, para ribeirinhos e grupos indígenas, o uso da terra tem a ver, não necessariamente com seu valor econômico, mas sim afetivo, tendo em vista que com ela vem as memórias de sua ancestralidade. Já para o capital internacional, grupos empresariais e famílias abastadas do sul/sudeste do país, a terra lhes interessa como bem especulativo e altamente lucrativo. Para a leva de migrantes recém-chegados, a terra interessa para sua própria subsistência e assim ela tem valor simbólico aproximado ao que tem para as populações já existentes aqui, antes da chegada destes, como a população indígena. (CHAVES, 2009).

Portanto, é a partir do entrelaçamento destas diferentes concepções que a cultura se ressignifica, na qual apresenta-se a lógica capitalista que se importa com ideal de desenvolvimento relegando as comunidades migrantes, indígenas e caboclas ao discurso ilusório de emprego, terra e renda para todos. Entretanto, estes mesmos assujeitados implementam resistências táticas contra essa lógica, a partir dos elementos disponíveis no seu cotidiano. Através destes meandros políticos se compõe a formação sociocultural do sudeste paraense.

Desta forma, compreendemos ser errôneo o pensamento que responsabiliza o processo de ocupação da região apenas pela migração, bem como, o divulgado pelo Estado brasileiro a partir dos anos 1960, declarando a região como “vazio demográfico” e que a ocupação da região de Marabá foi possível apenas a partir de levadas migrantes atraídas por ondas econômicas, construindo, assim, um mito fundador sobre a migração, desconsiderando totalmente grupos indígenas, camponeses e ribeirinhos que aqui habitavam.

Trazemos esta questão porque consideramos necessária a reafirmação da contribuição de povos indígenas e camponeses na composição da formação sociocultural desta região, principalmente no que concerne saberes, imaginários, mitos, beberagens e outros elementos imperceptíveis que estão entranhados na vida cotidiana e que foram frutos da troca cultural

destes sujeitos com os que para cá vieram. Essa troca cultural, nem sempre espontânea, mas muito significativa na identificação cultural de um povo. (LOUREIRO, 2002).

A realidade mostrou que este contexto sócio histórico se desenvolve sob a invisibilidade de direitos de indígenas e camponeses e impôs ao invés da agricultura familiar o trabalho assalariado ou escravizado e ao invés de terra para trabalhar os empurrou para a periferia da cidade.

Hébette (2004) mostra que grande parte dos trabalhadores migrantes foi absorvida, por hora, nos grandes empreendimentos para a Amazônia, a mão de obra bruta serviu para a construção das grandes obras, mas os serviços especializados ficaram a cargo de empresas empreiteiras de outras regiões do país que trouxeram seus funcionários. Então, restou a muitos destes se infiltrarem em áreas de invasão de cidades, sendo negligenciados e ignorados pelo Estado.

Essa realidade é sentida na cidade de Marabá (PA) que constitui-se, hoje, por bairros periféricos antigos e tradicionais, como por exemplo, o bairro Francisco Coelho, ou cabelo seco (Marabá Pioneira) e o bairro São Félix Pioneiro que é o lócus de representação da musicalidade dos grupos de carimbó desta pesquisa: Mayrabá e GAC, respectivamente, bem como, vê nascer periferias contemporâneas como é o caso da *Invasão da Lucinha* (hoje Bairro Da Paz), *São Miguel da Conquista*, *Coca-Cola*, *Vila do Rato*, *Infraero*, *Fanta*, *Araguaia* e outros. (ESTADÃO, 2015, Cap. 5).

A população destas periferias condensa indivíduos expulsos de áreas tradicionais, migrantes maranhenses, tocantinenses e baixo -amazonense e o próprio povo paraense que se desloca no território, com isso, o choque de culturas instaura-se sob os signos dessa composição. Estes territórios sofrem violência constante e grande violação dos direitos sociais, o que na prática significa que se tem um Estado ausente de políticas públicas, que não atenta para a complexidade e as especificidades da região. Isso repercute na musicalidade como elemento inerente a cultura do carimbó que ao ser vivido e sentido transforma-se e ajusta-se mediante essas negociações.

Assim, para compreensão do processo de sensibilidade musical de homens e mulheres na cidade de Marabá é necessário considerar as manifestações culturais e musicais presentes na cidade enquanto manifestações que se conversam com se ajustam e se consolidam na musicalidade do carimbó.

Portanto, no cenário musical da cidade convergem práticas decorrentes do processo migratório que cria uma cultura musical no plural e híbrida, assim, as práticas musicais se revelam por graus de identidade e pertencimento decorrente de seu lugar de origem e do cotidiano que se apresenta. Então, dos gêneros musicais praticados e comercializados na cidade, destaca-se, o sertanejo, o forró, o reggae e o brega.

O sertanejo se apresenta massificado na cultura da cidade, a partir de sua enorme ênfase ligada a EXPOAMA³³, como música urbanizada que ganhou repercussão nacional com o nascimento do estilo ‘sertanejo universitário’ o gênero se reavivou e mobiliza graus de pertencimento da população da cidade que consome e produz música sertaneja.

O forró, o reggae, o rock e o brega são gêneros consumidos, sobretudo nas periferias da cidade, tais gêneros foram difundidos pelo rádio, mas também vem como parte da cultura dos sujeitos. Na *Brecha Cultural* (evento organizado pelo grupo GAC, que será detalhado posteriormente) o forró e o reggae se apresentam como símbolos de identidade maranhense e negra que é produzida e consumida pelos músicos da comunidade. Assim, percebe-se que a dinâmica musical que vem com os sujeitos e que são incorporados na comunidade mobiliza graus de pertencimento e identificação que modifica a apropriação de repertórios musicais como ocorre com o carimbó.

Portanto, as músicas produzidas pelos sujeitos são permeadas por ajustes, negociações tensões e ressignificações possibilitadas pelo cotidiano, pelo sentimento de saudade, ou de novo pertencimento que decorre da musicalidade que encontra fôlego no cotidiano dos sujeitos.

Dessa relação posta, observa-se que os grupos que praticam o carimbó na cidade de Marabá resistem a duras penas, principalmente porque há a falta de políticas públicas para a área cultural, este é um fator que não impede a ação dos grupos existentes, mas facilitaria a manutenção de alguns grupos que se extinguíram. O Tangará e Araruama que são grupos de carimbó extintos sucumbiu devido às dificuldades inerentes à falta de investimento.

Atualmente existem três grupos que praticam o carimbó: O Mayrabá, o GAC e o grupo Yaguara. A nossa escolha pelos dois primeiros grupos se deu devido a questões de identificação e pertencimento. O grupo Mayrabá proclama que pratica o carimbó no estilo *pau*

³³grande evento realizado pelos latifundiários da região, que visa a possibilidade de investimentos no agronegócio, principal foco do evento, a Expoama é realizada no mês de julho e movimenta a economia da região, além da música sertaneja, que é predominante já se expôs bandas de axé e pop rock nacional.

e corda, tem identidade negra e periférica. O GAC pratica o carimbó por meio da reprodução de músicas em áudio, mas também se utiliza dos músicos da comunidade (tocadores de forró) na reprodução da música, além disso, proclama uma identificação negra e periférica. Estas caracterizações revelam um fenômeno de adaptação, ajuste e ressignificação da cultura do carimbó, que se modifica a partir das relações e dos elementos contidos no cotidiano destes grupos.

Com isso percebe-se que a musicalidade decorrente da dinâmica musical de Marabá e destes grupos de carimbó desenvolve-se de forma ajustada, ressignificada e diferenciada. Trata-se, portanto de musicalidades híbridas cuja dinâmica movimenta os mecanismos de identificação étnica e cultural.

Como forma de apropriação de sons por determinados indivíduos, a musicalidade vai se desenhando no cotidiano desta região, conforme as dinâmicas socioculturais dos sujeitos, que vão percebendo, experimentado e manipulando as sonoridades. A nosso ver, grupos de migrantes paraenses, indígenas desaldeados, camponeses, migrantes maranhenses, goianos e de tantos outros grupos que vieram para esta região, situados na periferia marabaense, são os responsáveis pela conformação da musicalidade do carimbó que desenvolveu pelo processo de transmissão do conhecimento musical, num processo educativo e cultural significativo para os sujeitos.

Na conformação desta realidade, a musicalidade do carimbó é influenciada pelas apropriações sonoras que os sujeitos migrantes ou não sofreram em sua infância e durante sua vida e que não foi descartada quando estes migraram para esta região, ela passa a compor parte da influência da musicalidade do carimbó praticado na cidade de Marabá.

Desta forma, a musicalidade tem influência da música sertaneja, da música cabocla, do forró, do reggae, do brega e de tantas outras sonoridades, possibilitada pela mistura intercultural dos sujeitos migrantes ou não que estão inseridos na periferia marabaense, o que faz do carimbó praticado em Marabá ser diferente quando comparado ao que temos na zona do salgado ou tapajônica ou marajoara por exemplo. O que nos dá respaldo para dizer que há um processo de hibridismo cultural na musicalidade do carimbó marabaense, circunscritas sobre as bases dicotômicas de: presente - passado, urbano – periferia. (CANCLINI, 2013).

O contexto histórico possibilitou o desenho da musicalidade do carimbó como o reconhecemos hoje, o que se projetou sobre essa região da Amazônia integrou a vida dos sujeitos levando a conflitos de interesses inevitáveis, complexos e contraditórios que

influenciam no modo como estes expressam a cultura de um modo geral. Assim, a cultura dessa região aponta para formas de existência e resistência, marcada pelas trocas simbólicas entre os indivíduos que além de trazerem suas práticas culturais, se permitem, através da convivência e da alteridade, a troca cultural com o Outro. Além disso, convivem nas periferias da cidade permeados pelas necessidades básicas não-atendidas, pela violência e violação de direitos.

A partir desta cultura de periferia vemos que o carimbó desenvolvido nesta região através dos sujeitos e das trocas culturais, é caracterizado como *diferente* pelos que o praticam em outra região do Estado. Essa diferença entre culturas refere-se a um distanciamento daquele Carimbó que é considerado “de raiz” (mas não o nega enquanto elemento constituinte) e a aproximação de uma identidade singular que tem a ver com os hábitos do povo, as práticas sociais e o cotidiano.

Sendo assim, afirmamos que tanto o carimbó quanto a cultura desta região proveniente destas misturas e que tem como elemento fundador a migração, são híbridos, por apresentar elementos que têm a ver com a alteridade possibilitada pela migração e que permite a mistura e a troca cultural de indivíduos diversos. A migração maranhense, tocantinense e baixo-amazonense favorecida no processo de ocupação do sudeste paraense é fator de desterritorialização e descolecionamento dos bens simbólicos (em nosso caso, a música e a musicalidade), o que possibilitou ajustes e negociações entre a tradição e a modernidade, o urano e a periferia, o presente e o passado. (CANCLINI, 2013).

Desse contexto complexo, contraditório e ajustado situa-se os grupos Mayrabá e GAC com suas histórias e práticas culturais que passaremos a visitar.

3.3 Os Sujeitos e suas Histórias na e com a Musicalidade

No contexto histórico-cultural da cidade de Marabá, a migração e a condição periférica são características que irão permear a cotidianidade dos sujeitos, nesta relação estão inseridos os grupos de carimbó Mayrabá e GAC, com suas tradições, rupturas e (re)existências atravessadas por essa dinâmica histórico-cultural. A partir disso, realizamos a descrição dos sujeitos, suas histórias e práticas político-culturais possibilitadas pela musicalidade híbrida impressa sobre a amazonidade paraense.

3.3.1 O Mayrabá.

O Grupo de Tradição Popular Mayrabá, conforme eles mesmos explicitam em todas as apresentações, possui vinte e três (23) anos de cultura popular, e tem como objetivo atrair para a dança jovens em situação de vulnerabilidade social; o nome dado ao grupo vem da língua Tupi e significa “gente estranha” era a designação dada ao filho do branco europeu com o nativo da região, *mayr* significa “estranho” e *aba* significa “gente”, o nome também foi escolhido em homenagem à cidade de Marabá.

O grupo hoje possui registro em cartório, CNPJ e endereço fixo, está localizado na Rua Barão do Rio Branco, 625, no bairro Francisco Coelho, mais conhecido como *cabelo seco*, no núcleo urbano da Marabá Pioneira. O cabelo seco se situa em condição de periferia na cidade de Marabá, a maioria dos moradores do bairro é de baixa renda e ainda apresentam hábitos ribeirinhos como, a lavagem de roupa nas águas do rio Tocantins, a pesca, o transporte de passageiros para a praia e o banho como forma de diversão para jovens e crianças. (ALMEIDA, 2008).

Neste contexto, o grupo Mayrabá se organiza, ganhando notoriedade e sendo referência cultural para os moradores do bairro, pois sua produção cultural busca a valorização dos elementos compartilhados pela comunidade, através das narrativas contadas por antigos moradores, da culinária e das dinâmicas do cotidiano expressa nas letras e sonoridades das músicas e danças.

Em relação à criação do grupo, poder-se-ia dizer que ele surge sob a influência de um seminarista da igreja católica – versão que é divulgada pelo grupo - outra versão conta que o grupo nasceu de um grupo de dança de adolescentes que se organizou para apresentação em uma feira de ciências de uma escola.

A versão divulgada pelo grupo Mayrabá revela que ele foi fundado por Gilson Sobreiro, um antropólogo e seminarista da igreja católica que vivia na localidade da Folha 28 – Nova Marabá³⁴ e pretendia fundar um grupo de carimbó composto por dançarinos e músicos, tal qual, grupos existentes na capital do Estado do Pará com o objetivo de atrair para a dança, jovens em situação de vulnerabilidade social.

³⁴O núcleo urbano da Nova Marabá, constituído a partir da década de 1970 pela SUDAM, foi desenhado arquiteturalmente sob a perspectiva de uma árvore. Neste desenho, o “tronco principal” compreende a rodovia Transamazônica, os “galhos” que compreende as vias municipais e as “folhas” que são especificamente os bairros. As “folhas” do núcleo urbano da nova marabá são designadas por números, dentre as folhas mais populosas temos as folhas 6, 7, 8, 10, 12 16, 28, 27, 26, 33 e 32. Devido às ocupações desordenadas que acontece até a atualidade, este desenho sofreu diversas alterações estando longe de significar uma árvore. (ALMEIDA, 2008).

A versão divulgada pelos atuais componentes do grupo não exclui a outra versão que conta que com a inserção de jovens que já tinham um grupo de danças chamado Mayabá - criado para apresentação na feira de ciências da Escola “O Pequeno Príncipe” - a atuação se potencializa com a inserção de Gilson Sobreiro que propõe a realização de um trabalho de pesquisa sobre a cultura do carimbó, bem como das bases de constituição do nome do grupo que passou a se chamar Mayrabá.

Com a participação do antropólogo com estes jovens coloca-se como objetivo a realização de uma apresentação pública de carimbó. Na primeira reunião conseguiu-se montar o musical, a partir de um grupo de pagode³⁵. Com isso, vemos que a musicalidade se apresenta sob um amálgama híbrido, por vermos que os componentes do grupo já possuem outras músicas permeando sua prática cotidiana, o que influi diretamente no modo como o carimbó é apresentado.

Contudo, o grupo busca apresentar um carimbó de raiz e disso decorre organizar a prática cotidiana dos ensaios. Os primeiros ensaios do grupo foram realizados na casa da cultura e no salão comunitário da igreja católica, essa organização resultou na primeira apresentação do Mayrabá no auditório do INCRA, no núcleo urbano da Cidade Nova, com o show intitulado “Origens”, no ano de 1994³⁶.

Da composição inicial do grupo poucos são os remanescentes. No início predominavam maiores de idade e moradores da Nova Marabá, hoje o grupo é constituído, em sua grande maioria, por jovens com idade entre 15 a 20 anos, e adultos com idade entre 22 a 41 anos; a maioria moradores do “cabelo seco” (Marabá Pioneira), pertencentes a famílias com baixo poder aquisitivo, estando em situação de sujeitos periféricos da cidade de Marabá.

Atualmente o grupo desenvolveu um grupo de carimbó mirim intitulado Mayrabazinho, são crianças moradoras do *cabelo seco* e alunos das escolas pública e privado do bairro. A seguir captamos imagem de um dos primeiros ensaios do grupo mirim:

Imagem: 1 – Mayrabazinho.

³⁵Entrevista concedida por Pingo, dançarino do Mayrabá[Set 2016]. Entrevistador: Talita Monteiro. Marabá, 2016. Folha 28 (14 min.)

³⁶(idem)



Fonte: Acervo do Grupo Mayrabá

O Mayrabazinho surge a partir da necessidade de manter viva a prática do grupo. Com a saída de antigos integrantes, a preocupação com a continuidade do grupo surge, fazendo com que o grupo se mobilize convocando as crianças da comunidade para o fortalecimento de sua prática.

Conforme enunciam, o grupo está dividido entre ‘dançarinos’ e ‘musical’, conseguindo agregar antigos integrantes com parte da juventude. A seguir imagem composta por uma parte de dançarinos e musical do grupo:

Imagem 2: Integrantes do grupo Mayrabá.



Fonte: Acervo do Grupo Mayrabá, 2016.

Como vemos na imagem acima, as dançarinas carregam um colhedor de castanha, que é um cesto confeccionado da palha utilizado para colher castanha-do-Pará, remetendo a um acessório muito usado no auge do ciclo da castanha nesta região. Assim como este objeto, o grupo faz uso de paneiros, vassouras de cipó e chapéu de palha para remeter a aspectos importantes da cultura marabaense.

A utilização desses acessórios remete a aspectos da cultura marabaense, como foi visto através do resultado de um trabalho de pesquisa³⁷, realizado anteriormente e que possibilitou sua demonstração. Neste trabalho de pesquisa desenvolveu-se também as danças do grupo apresentadas logo abaixo:

1. Dança do carimbó – Nesta dança o Mayrabá usa rede de pesca para remeter a pesca do Tucunaré, usa paneiros com tapioca para demonstrar a culinária; em suas composições fala de elementos da cultura marabaense como as lendas e a pesca do tucunaré.
2. A dança do Siriá – é uma variação do batuque africano que teve sua origem em Cameté e retrata a pesca do siri.

³⁷O Trabalho de Conclusão do Curso de licenciatura em ciências sociais intitulado por “Marabá dos encontros de rios e culturas: um olhar sobre a dinâmica cultural local a partir do grupo Mayrabá” foi desenvolvido por Karla Barbosa Santis, coordenadora e dançarina do grupo Mayrabá e versa sobre a produção do grupo Mayrabá.

3. A dança do Banguê – também com origem em Cameté conta um pouco do cotidiano dos escravos no preparo do melaço da cana de açúcar nos engenhos.
4. Dança das Pretinhas D’Angola – A dança é de origem africana e dançada somente por mulheres, retrata o dia-a-dia das escravas ao chegar no Bairro de Umarizal em Belém do Pará.
5. Dança do Batuque Amazônico- é de origem africana, primeira dança chegada ao Brasil, trazida pelos escravos bantos, faz homenagem a Oxum.
6. Dança do Xote Bragantino – Veio através dos europeus, era dançada em seus bailes que através dos ribeirinhos recebeu outra roupagem.
7. Dança do Vaqueiro do Marajó – se origina no Marajó e traz um pouco do cotidiano dos vaqueiros na caçada aos búfalos pelos campos da Ilha.
8. Dança do Castanheiro – Criada pelo Grupo Mayrabá, tem como objetivo expressar a importância de um dos personagens da economia local, baseada no extrativismo da castanha-do-Pará. Na dança do castanheiro as mulheres vestem roupa branca e os homens portam os instrumentos de coleta da castanha.
9. Gente nossa, coisas da gente – dança criada pelo Grupo Mayrabá com intuito de contar um pouco do cotidiano do povo do bairro Cabelo Seco, fazendo homenagem às lavadeiras e aos pescadores.

Além das danças citadas, o Mayrabá conta com mais outros ritmos, dentre eles: Inculturação, Marajoando, Chula Marajoara, Carilamba, Pará-tem, Lundu Marajoara, Maçariquinho, Desfeiteira, Retumbão. (idem). Alguns destes estilos musicais têm forte apelo a identificação negra, tendo bastante aceitação e identificação com alguns jovens do grupo.

A partir dessa variedade de representações o Mayrabá já se apresentou em algumas cidades da Região como: Santa Inês (MA), Palestina, Jacundá, Parauapebas, Conceição do Araguaia e Itupiranga. Das principais apresentações em eventos em Marabá se destacam: Aniversário da cidade (5 de abril), Abertura do Veraneio (2016), Dia da Consciência Negra no Cabelo Seco (21 de novembro),

Das participações em Festivais, destaca-se a apresentação no 1º FEFOLC (Festival Folclórico de Carajás) e no FEFOLP (Festival de Folclore de Parauapebas), além do Festival de música da RBA que foram realizados na região.

Muito embora todas as participações do Mayrabá tenham contribuído para seu crescimento e formação, o auge da participação e apresentação dos jovens da comunidade

acontece a partir da participação no FestAmizade – principal evento de carimbó que o grupo participa. O FestAmizade tem uma abrangência regional e reúne grupos de carimbó formados pelo Antropólogo Gilson Sobreiro. Ele, a partir de seu ofício realizado nas igrejas católicas do interior do Pará, fortaleceu e criou grupos de carimbó. Estes grupos todo o ano no mês de julho se reúnem no FestAmizade.

O primeiro festival foi realizado no ano de 1995, organizado pelo grupo Nuaruaques da cidade de Ponta de Pedras na ilha do Marajó e reuniu os seguintes grupos: Mayrabá (Marabá), Cruzeirinho (Soure), Amazônia (Ananindeua), Nuaruaques (Ponta de Pedras/Marajó) e Paranativos (Belém), com o objetivo de manter os grupos unidos e fortalecidos.

O FestAmizade tem ocorrência anual com duração de três dias seguidos, a cada ano este evento é realizado por um grupo diferente, durante os três dias acontecem apresentações, trocas de passos de danças e músicas, confraternização, oficinas de bijuterias regionais, danças, oficinas de mascaras, jogos, brincadeiras, seminários e palestras referentes à cultura popular e as problemáticas dos grupos, além de concurso de rainha gay do evento, missa cabocla em ação de graças e cortejo pelas ruas da cidade escolhida para o evento, há um passeio em um ponto turístico da cidade, troca de presentes entre os grupos e escolha da próxima cidade sede. A programação do evento é voltada para os grupos no que tange o seu fortalecimento.

O FestAmizade ocorreu três vezes na região do sudeste paraense: em Marabá, em Itupiranga e mais recentemente, no ano de 2016 em Parauapebas³⁸. Para essa pesquisa acompanhamos o FestAmizade do ano de 2016 organizado pelo grupo Raízes Parauara da cidade de Parauapebas (PA).

O FestAmizade de 2016 contou com a participação da equipe de coordenação que é composta pelos coordenadores de cada grupo, percebeu-se que cada grupo é dividido entre musical e dançarino que dá uma dinâmica peculiar aos grupos, pois vê-se que os integrantes mais antigos fazem parte do musical e a juventude está na dança.

O evento contou com a colaboração da prefeitura que cedeu uma escola para acomodação dos grupos e cedeu outros espaços públicos para apresentação. Assim na praça

³⁸Realizado no mês de Julho de 2016 participamos desta edição do Fest Amizade como elemento inerente ao nosso campo de pesquisa, desta forma captamos a reação do grupo Mayrabá frente a inserção em uma dinâmica com outros grupos de carimbó do Estado.

Mahatma Gandhi foi realizado o cortejo cultural com boi faceiro de São Caetano de Odivelas e as apresentações dos grupos. Na sede da escola foi realizado as rodas de carimbó, ensaios, oficinas, o concurso de miss gay e a confraternização entre os grupos. Já no centro de convenções da cidade foi realizada as palestras com a pesquisadores da cultura e participantes dos grupos.

Percebemos que para os jovens do grupo Mayrabá, o FestAmizade consolida-se como a principal e mais desejada participação, pois permite conhecer outros jovens, melhorar suas práticas com a troca de passos de dança, de música e instrumentos musicais e apesar de os grupos praticarem o carimbó, cada um tem seu modo específico de apresentá-lo.³⁹

Para a juventude do Mayrabá as rotinas de ensaios e apresentações, bem como a participação no FestAmizade se constitui como uma prática valorativa, pois proporciona que delas os sujeitos obtenham um tempo livre das agruras da vida, os jovens vêm na dança um momento único de entretenimento, pois ao invés de estarem relegados a criminalidade e marginalização, que é proposto pelo contexto social no qual estão inseridos, preferem se dedicar ao aperfeiçoamento dessa arte.⁴⁰

3.3.2. O Grupo de Ação Cultural São Félix – GAC.

O grupo de Ação Cultural São Félix surge no ano de 2004, a partir de um grupo de jovens que atuava desde 1996 com teatro e dança na igreja católica. Após divergência política na igreja, os primeiros membros resolvem reorganizar as ações do GAC na comunidade do bairro ⁴¹.

Localizado no bairro São Félix Pioneiro⁴², à margem direita do rio Tocantins, o grupo tem reivindicado uma atuação na valorização dos sujeitos periféricos através do elemento étnico-cultural. Para Silva (2014) esse elemento de identificação negra é resultado da “inversão de uma suposta identidade negra do bairro, externamente atribuída, mas que vinha

³⁹Entrevista concedida por Pingo, dançarino do Mayrabá[Set 2016]. Entrevistador: Talita Monteiro. Marabá, 2016. Folha 28 (14 min.).

⁴⁰Entrevista concedida por Pingo, dançarino do Mayrabá[Set 2016]. Entrevistador: Talita Monteiro. Marabá, 2016. Folha 28 (14 min.).

⁴¹Entrevista concedida por GC, [Set 2016]. Entrevistador: Talita Monteiro. Marabá, 2016. São Félix Pioneiro (25:29 min.)

⁴² O núcleo urbano do São Félix está dividido em bairros menores, dos quais temos: São Felix Pioneiro, São Felix I, São Felix II, São Félix III, Francolandia, Novo Progresso, Residencial Tocantins e ainda a zona rural que compreende a localidade denominada geladinho e adjacências.

impingida de uma conotação pejorativa”. Agora, essa identificação aparece inscrita nas danças, nas indumentárias e nas práticas musicais do grupo.

Em seu nascedouro, os fundadores atuavam na igreja católica através das CEBs⁴³ que os formava politicamente com foco nas questões sociais, questões de gênero e questões raciais. A partir disso, os fundadores foram introduzindo estas discussões em suas práticas culturais com dança, teatro e música dentro da igreja.

Conforme nos relata Vanda Melo, em determinado momento estas ações começaram a provocar reações contrárias: “foi o momento em que o grupo começou a inserir nas encenações da ressurreição de cristo a figura da mulher negra, do cristo negro, do homossexual”⁴⁴. Com isso, um padre recém-chegado começou a dificultar as ações do grupo, culminando com a saída da igreja e reorganização na comunidade.

Dessa reorganização na comunidade, desenha-se como objetivo a formação sociocultural e política dos jovens da comunidade do São Felix Pioneiro, fomentando processos de análise crítica da realidade da comunidade com foco nas questões sociais e raciais, utilizando como expressão as linguagens artísticas (dança teatro e música).

Disto resultou dividir o grupo por área artística, com coordenações de teatro, de dança, de música, de artesanato para o melhor desenvolvimento das atividades. No início do grupo, as atividades com o teatro destacavam-se, pois tinham melhor aceitação entre os jovens. Em consequência disso, o grupo realizou uma única apresentação teatral financiada.

Essa apresentação financiada foi resultado de um projeto de conscientização para os perigos da travessia nos trilhos do trem, organizado pela antiga companhia Vale do Rio Doce, hoje Vale. Intitulado por “Olha o Trem” o projeto organizou-se num período em que ocorriam muitas mortes na área do trilho que abrange os Estado do Pará e Maranhão. (Idem).

Nessa situação, o GAC como principal grupo cultural do núcleo São Félix, é escolhido para esse trabalho teatral financiado. Destaca-se que o trilho do trem da Vale atravessa o bairro São Felix I causando intenso barulho e erguendo poeira, responsável por causar

⁴³As CEBs (Comunidade eclesiais de base) foi uma ação de uma ala da igreja católica, tendo como base a Teoria da Libertação, localizavam-se em comunidades periféricas e precarizadas e atuavam com foco na formação religiosa e trabalho político. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Comunidades_Eclesiais_de_Base

⁴⁴Entrevista concedida por Vanda Melo, [Set 2016]. Entrevistador: Talita Monteiro. Marabá, 2016. São Félix Pioneiro (25:29 min.)

inclusive problemas respiratórios. Nesse processo Vanda Melo⁴⁵ relata que a obra teatral foi desenvolvida em cima da obra “Auto da Barca do Inferno” de Gil Vicente, estando moldada conforme os elementos de identificação do grupo, o que veio a ser um problema para Vale. Assim ela relata que: “começamos a introduzir críticas à Vale do Rio Doce no processo de construção da peça, os superiores vieram assistir e não gostaram”. Assim a obra teatral foi apresentada uma única vez, e embora estivesse construída pelo grupo, contratualmente pertencia a Vale.

Desta forma, o grupo GAC mantém-se coerente com sua identificação negra e periférica, pois não absorve passivamente as incursões externas (como nesse caso com a empresa Vale), mas também não se fecha para o debate sobre as problemáticas que assolam o bairro, desta forma o grupo adquire prestígio na comunidade.

Atualmente, o grupo tem dado destaque ao trabalho com a dança, onde aparece o Carimbó como elemento de identidade paraense e negra. Destacamos que mesmo o grupo não dando ênfase unicamente a este gênero musical, ele aparece em muitos relatos, documentos e na oralidade dos membros. Assim, a última atividade com o Carimbó foi realizada no ano passado (2016) trabalhando com músicas de Mestre Verequete⁴⁶.

Para a prática de apresentações e organização de eventos, o grupo convida músicos e tocadores - geralmente idosos e antigos moradores do bairro - dentre estes, estão exímios tocadores de sanfona e de violão que participam no musical do grupo, porém, estes não são membros fixos. O trabalho específico com a música é realizado por membros fixos do grupo e contribuintes que realizam formações por meio de oficinas, com destaque para oficinas de percussão. A seguir vemos numa apresentação, jovens aprendizes:

Imagem 3: Aprendizes de Percussão.

⁴⁵Entrevista concedida por Vanda Melo, [Set 2016]. Entrevistador: Talita Monteiro. Marabá, 2016. São Félix Pioneiro (25:29 min.)

⁴⁶Entrevista concedida por Vanda Melo, [Set 2016]. Entrevistador: Talita Monteiro. Marabá, 2016. São Félix Pioneiro (25:29 min.)



Fonte: acervo do grupo

Na imagem acima vemos que grande parte dos sujeitos utiliza instrumentos de percussão: Cajon, pandeiro e ganzá. Disso resulta dizer que estes instrumentos possibilitam a manipulação de sonoridades significativas para os sujeitos, implicando no desenvolvimento da musicalidade. Esse trabalho de manipulação sonora permite a execução de músicas populares e significativas, tendo grande aceitação pela juventude do GAC.

Antes da prática de apresentações do GAC precede outro trabalho – considerado até mais importante - o trabalho formativo através de pesquisas de músicas e danças, que ajudem contribuir com a identidade do grupo e formar os sujeitos, cuja ênfase é dada ao discurso “ser periférico” e “ser negro”.

Por isso, o grupo GAC investe na concepção política da comunidade e por meio dos seus congregados debatem sobre temas como sujeito da periferia, juventude e negro, com o intuito de promover a formação sócio política. Sem dúvida, isso também influi na participação do grupo e modo de vida mais vigorosa por meio da linguagem artística, seja o teatro, a música, a dança e outras que ofereçam oportunidades à auto expressão. Em função disso, a dança e a musicalidade do carimbó aparecem como forma de construção da autonomia do grupo mediante à comunidade e reflete resistência cultural, política e social.

Atualmente, o grupo conta com 10 integrantes fixos e 20 membros que participam e auxiliam no desenvolvimento das atividades, dentre os coordenadores destacamos: Vanda Melo, Everaldo Marinho, Aliane Corrêa, Deyze dos Anjos, Gracinete do Rosário e Marcelo

Melo. Parte dos membros fixos do GAC são professores de escolas públicas do bairro, essa dupla função (membro do grupo e professor) auxilia a reverter um movimento que se evidencia: a queda na participação da juventude. Esse quadro se contorna com a atuação desses membros-professores nas escolas fomentando ações culturais e inserindo jovens no grupo, o que permite a continuidade do GAC.

Os ensaios de aperfeiçoamento e oficinas são realizados em diversos espaços, devido ao grupo não ter sede, então, utiliza-se os espaços comunitários do São Félix Pioneiro. Mas é no clube do Remir⁴⁷ - um tradicional clube de festas do bairro que teve suas atividades encerradas – que são realizadas algumas das atividades do grupo, incluindo ensaios com dança. Outras atividades, como oficinas são realizadas na pracinha do bairro ou na casa dos coordenadores.

As indumentárias do grupo são confeccionadas por costureiras da comunidade e pelo pessoal do grupo. As coreografias de carimbó do grupo não são simplesmente pegadas da internet, a coordenadora revela que há um trabalho de construção da coreografia onde insere-se a temática das relações étnico-raciais; primeiro faz-se um trabalho de pesquisa a fim conhecer a história e depois faz-se a pesquisa do corpo para construir os movimentos.

O principal evento de participação do grupo é organizado por eles mesmo e é realizado no dia do seu aniversário (10 de abril), a comemoração desta data foi denominado por *Brecha Cultural*, vindo como consequência da *Brecha da Consciência Negra* realizada no mês de novembro na pracinha do São Félix Pioneiro. Essas manifestações surgem da necessidade de valorizar as práticas culturais negras e periférica do bairro e da cidade, com isso o GAC convida outros grupos para participação no evento. A seguir cartaz de divulgação do evento:

Imagem 4: Cartaz de Divulgação da Brecha da Consciência Negra.

⁴⁷Remir é a alcunha do senhor Manoel de Sousa conhecido também como o ‘Homem da Voz’ que administra a rádio comunitária do bairro responsável por transmitir notícias e acontecimentos na comunidade.



Fonte: Acervo do Grupo.

No cartaz vemos impressa a importância da valorização da cultura com a imagem de uma mulher negra, estes valores adquirem grande respaldo e significação na comunidade. A *Brecha Cultural* é um evento esperado pela comunidade, Vanda Melo nos relata que quando ela não ocorre à comunidade questiona: “ah, mas não vai ter? Mas cadê o pessoal? ”. Então a comunidade sente a falta do evento quando não ocorre.

A programação da *Brecha Cultural* conta com a participação de grupos culturais e musicais de outros bairros da cidade e da comunidade, assim têm-se grupos de skate, hip hop, forró, poesia, cordel, teatro, dança, carimbó, capoeira, voz e violão, venda de comidas típicas e não típicas, participam ainda o grupo Batucarte com crianças da comunidade do São Félix, o grupo Negra Melodia com axé e outros ritmos negros.

Então, a questão da identidade negra é perceptível pelo trânsito desses vários atores sociais que se identificam e partilham momentos de interação. O grupo GAC e a brecha cultural configuram-se como referência cultural e negra tanto para a comunidade do bairro como para a cidade de Marabá, como reflexo disso o grupo recebeu da câmara municipal de vereadores da Marabá o título de hora ao mérito por suas atividades desenvolvidas na valorização da cultura.

Hoje, Impõe-se como objetivo a sistematização do registro do grupo, antes preferia-se ficar sem registro, pois se configurava como elemento mais importante o desenvolvimento de suas atividades, entretanto impõe-se como objetivo e necessidade o registro das memórias de antigos coordenadores da história do GAC, para que além de ter essas referências, possam se acessar editais de fomento a cultura e que consigam uma sede para o desenvolvimento de suas atividades. O grupo empenha-se hoje em conseguir um espaço: o Mercado cultural, localizado na própria comunidade e que está em posse da prefeitura, este espaço é reivindicado pelo grupo e pela comunidade para que possa virar um espaço cultural que abrigue as diversas atividades culturais existentes: biblioteca comunitária e outras ações que queiram ali se desenvolver.

3.4 Percurso de Uma Prática Estética Cultural: O Carimbó em Marabá.

Motivados pelo ímpeto de revisitar certas questões que nos acompanharam – a musicalidade do carimbó com seus possíveis desdobramentos - traçamos um percurso metodológico, que desde o início pareceu melhor atender as expectativas desta cultura praticada na cidade de Marabá. Assim, a pesquisa utiliza-se de uma metodologia etnográfica direcionada para o campo interdisciplinar.

A partir desta noção, observa-se que a pesquisa está focada em aprender o modo de ser, perceber e sentir do ser humano em contato com a sensibilidade sonora permitida pelo contato com a socialidade cotidiana. Desta forma, a busca pela compreensão da cultura do Carimbó em Marabá revela que não basta à compreensão deste estudo somente por um viés disciplinar, pois a abordagem do entendimento musical torna-se mais ampliado quando nos remetemos ao exame concernente ao contexto social, político, econômico, cultural, estético e processo educativo do grupo em questão, verificando assim a complexidade que o envolve, conseqüentemente, uma aplicação interdisciplinar neste estudo.

A esse respeito, Magalhães⁴⁸ explica que a interdisciplinaridade traz a necessidade de se afastar do conhecimento fechado em uma área de conhecimento e “busca um conhecimento universal, ou seja, um conhecimento que não seja partido em vários campos”. Então torna-se necessário conectar as disciplinas entre si, concebendo-a em seu processo histórico e cultural.

⁴⁸MAGALHÃES, Everton Moreira. **Interdisciplinaridade: por uma pedagogia não fragmentada**. 2000. Disponível em: < <http://www.ichs.ufop.br/memorial>>. Acesso em: 20 dez. 2009.

Não obstante disto, Japiassu (1976), enfatiza que “a interdisciplinaridade caracteriza-se pela intensidade das trocas entre os especialistas e pelo grau de interação real das disciplinas no interior de um mesmo projeto de pesquisa”. (JAPIASSU, 1976, p. 74)

Mas para realizar essa interação torna-se necessário o pesquisador permitir-se transpor suas bases disciplinares e ultrapassar o pensamento fragmentado. Com isso, expressa-se a reação à divisão do saber em disciplinas e especialidades, convergindo em uma investigação por um saber unificado, unilateral e sem expansão de saberes. Com a interdisciplinaridade, os saberes se relacionam de modo que busque dar conta da complexidade dos fenômenos, esta característica da interdisciplinaridade norteia as bases desta pesquisa.

Pela complexidade das relações estabelecidas no processo de formação da cultura do carimbó praticado na cidade de Marabá torna-se necessário conectar algumas disciplinas. Assim as disciplinas como: antropologia, história, arte e filosofia são revisitadas para que se compreenda as dinâmicas decorrentes do processo de estetização da sensibilidade sonora (musicalidade) apresentada nesta região.

Com isso, busca-se analisar a musicalidade como prática estética híbrida do cotidiano de grupos de carimbó de Marabá, tendo por base os estudos em Teoria da arte, Cultura, Política Cultural, Antropologia, História de Formação da Cultura do carimbó do Pará, História de Formação dos grupos culturais que praticam o carimbó em Marabá, Processo de Ocupação do Sudeste Paraense.

Para dar conta deste empreendimento, vemos a necessidade de caminhar contra a intensa “compartimentalização do conhecimento” que pouco dá conta de analisar as complexas relações sociais (SANTOS, 2013, p.83). Portanto, somente um caráter interdisciplinar pode nos auxiliar a compreender este fenômeno sociocultural que se apresenta neste território da região amazônica.

Para Frigotto (2008) diante destas complexas relações sociais a interdisciplinaridade se apresenta como uma necessidade. Assim,

os homens na busca incessante de satisfazer suas múltiplas e sempre históricas necessidades de natureza biológica, intelectual, cultural, afetiva e estética, estabelecem as mais diversas relações sociais. A produção do conhecimento e sua socialização ou negação para determinados grupos ou classes não é alheia ao conjunto de práticas e relações que produzem os homens num determinado tempo e espaço. Pelo contrário nelas encontra a sua efetiva materialidade histórica. (FRIGOTTO, 2008, p.43).

Na produção do conhecimento de um determinado fenômeno sociocultural, como o explicitado no corpus deste trabalho, não há como observá-lo somente por uma abordagem, se fizermos isso corremos o risco de perder as múltiplas bases que o constitui, podendo torna-lo incompreensível e fraco. Desta forma, a interdisciplinaridade se expressa como uma nova possibilidade de construção do conhecimento.

Para Japiassu (1976) o empreendimento interdisciplinar deve estar sustentado por uma pedagogia e uma metodologia que fundamente sua inserção, assim ele deve

Incorporar os resultados de várias especialidades, que tomar de empréstimo a outras disciplinas certos instrumentos e técnicas metodológicos fazendo uso dos esquemas conceituais e das análises que se encontram nos diversos ramos do saber, a fim de fazê-los integrarem e convergirem, depois de terem sido comparados e julgados (JAPIASSU, 1976, p. 75).

A interdisciplinaridade não exclui a disciplina, ela se utiliza de suas bases e das interações que se julgam possíveis entre duas ou mais disciplinas para a construção do conhecimento. Um conhecimento não fragmentado que permita constituição de uma nova base conceitual e teórica.

Na busca pela consolidação do empreendimento interdisciplinar esta pesquisa fez uso das seguintes investigações teóricas: Teoria da arte, Conceito de música e musicalidade, Estética do cotidiano (Estética e Filosofia), Conceitos de cultura, Política Cultural (Sociologia), Etnografia (Antropologia), História do carimbó do Pará, História de Marabá (História) e Hibridismo cultural.

Somando forças a este empreendimento interdisciplinar, realizamos investigação em torno do nosso objeto de pesquisa que é etnográfico. A etnografia enquanto metodologia exige uma ação participativa, por isso o pesquisador precisa conhecer a cultura que visa examinar.

Ao propor examinar a cultura do carimbó surge como urgente e necessária, a superação da mera descrição desta cultura e a guinada a interpretação das práticas, hábitos, valores e significados que os indivíduos dão as atividades que realizam. (FINO, 2006, p. 3)⁴⁹.

Para isto, tendo por base que a etnografia “recusa qualquer arranjo experimental, estuda os sujeitos em seu ambiente natural e busca compreendê-los”. (idem), realizamos como método a observação do campo, tendo como técnica a observação participante ativa.

Lapassade identifica a observação participante ativa como:

⁴⁹ Fino, Carlos Nogueira. (2006). A etnografia enquanto método: um modo de entender as culturas (escolares) locais. Disponível em: <http://www.uma.pt/carlosfino/publicacoes/22.pdf>.

adotada pelos investigadores que se esforçam por adquirir um determinado estatuto no seio do grupo ou instituição em estudo. Esse estatuto é o que lhe permitirá participar em todas as atividades como membro, mas mantendo uma certa distância do gênero. (LAPASSADE, 2001 *apud*, FINO, 2006, p. 5).

A observação ativa predispôs a participação em: reuniões com membros do grupo, reuniões com membros da comunidade na qual o grupo se insere, festividades, datas comemorativas, aniversário dos grupos, ensaios, viagem para participação em evento, gravação para rede de TV local. Nossa participação procurou ser o mais intensa possível para que pudesse captar as significações da cultura do carimbó.

Partindo da proposta definida por Genzuk (1993, *apud* FINO, 2006, p.5) a etnografia consiste “em olhar de muito perto”, se baseia em experiência pessoal a participação ativa que ajude a contar a história dos grupos, desta forma ela envolve: entrevista, observação e documentos que produzem citações, descrições e excertos de documentos.

Além da observação participante ativa, realizou-se entrevista semiestruturada com um (01) coordenador e (01) dançarino de cada grupo, perfazendo um total de quatro (04) pessoas entrevistadas. Com o objetivo proeminente de captar a oralidade dos sujeitos, procurou-se ouvir as histórias dos grupos, as informações de seu surgimento, as dificuldades adquiridas, as motivações desta prática cultural, o significado que a prática tem para eles e para a comunidade.

Como complemento realizou-se investigação da documentação visando à coleta de dados que se restringiu a arquivos encontrados na residência dos coordenadores dos grupos pesquisados. Destes documentos se extraem histórias, memórias, letras de músicas, fotografias, cartilhas de apresentação, cartazes de divulgação e apresentação. Os dados foram complementados por observação e conversas informais.

Neste empreendimento coletamos fotografias do acervo dos grupos e fizemos fotografias que constituem nosso acervo. Desta forma compreende-se que o uso da imagem facilita o processo de apreensão do cotidiano dos grupos, dos artefatos que utilizam, os sentimentos expressos no olhar, no posicionar de corpos, nas cores. Como nos sugere Bittencourt (1994, p. 231, grifo nosso)⁵⁰ “a imagem surge como uma nova possibilidade de

⁵⁰BITTENCOURT, Luciana. A fotografia Como Instrumento Etnográfico. Anuário Antropológico/92 Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994. Disponível em: http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas1992/anuario92_lucianabittencourt.pdf

representação. Os relatos etnográficos não devem apenas abrir um espaço para a voz do Outro[...]eles devem incluir também os corpos, faces, gestos, símbolos e olhares do Outro”.

Acredita-se que o trabalho de documentar e examinar a cultura do carimbó em Marabá se configura como um importante passo no fortalecimento dos grupos e das práticas culturais e musicais presentes na cidade. Como parte de um esforço que deveria ser coletivo tendo como objetivo o fortalecimento deste principalmente no que concerne as políticas culturais este trabalho acrescenta a importância desta cultura.

4. CARIMBÓ COMO PRÁTICA ESTÉTICA HÍBRIDA NO COTIDIANO MARABAENSE

A presente seção trata dos resultados e discussões da pesquisa que tem como objetivo o exame da musicalidade do carimbó praticado na cidade de Marabá. Entende-se que este fenômeno se apresenta sob referências transversais, que lhes são parte constituintes e que é resultado das dinâmicas socioculturais presentes na cidade de Marabá.

Neste cenário convergem práticas culturais e musicais multireferenciadas, que se explicam pelo processo de ocupação dos sujeitos na região do sudeste paraense, disso decorre o aparecimento de uma diversidade de repertórios musicais migrantes e pertencentes ao lugar (forró, sertanejo, rock, brega e carimbó), que compõem a cultura musical local, decorrente de ajustes, tensões e negociações. É por esse processo que nasce a musicalidade do carimbó praticado em Marabá, que coaduna com os elementos sensíveis possibilitados por esse contexto.

Tendo como referência as questões culturais e musicais que se desenvolveu nesta região do território amazônico, analisa-se nesta seção a musicalidade do carimbó, sob o ponto de vista estético, híbrido e cultural. Assim, trata-se na primeira subseção da relação entre a musicalidade e a estética do cotidiano maffesoliana, onde determina que é no cotidiano que os indivíduos adquirem a capacidade de sentir as sonoridades e determinar quais são significativas para si, disso resulta dizer que a musicalidade é o próprio processo estético, pois decorre da relação posta entre a sensibilidade sonora construída pela interação dos indivíduos em sociedade. Então, é a partir da musicalidade que os sujeitos vão construindo as bases musicais presentes no carimbó.

Ainda tendo como referência o processo de ocupação do sudeste paraense, na segunda subseção apresentamos questões referentes à cultura e à política cultural local, observando no que ela influi nas práticas dos grupos analisados. E por fim, analisa-se a musicalidade do carimbó como processo estético que se desenvolve a partir do hibridismo cultural, marcando as relações musicais desenvolvidas no cotidiano da cidade de Marabá. Assim, aliado à discussão teórica apresentam-se as narrativas orais e as fotografias na demonstração do que compreendemos ser os elementos decorrentes da musicalidade híbrida do carimbó praticado em Marabá.

4.1 Musicalidade e Estética do Cotidiano no Carimbó Marabaense

Dada à diversidade de culturas em situações de contatos, ajustes, tensões e ressignificações presentes na cidade de Marabá, vê-se que a produção de repertórios e estilos musicais surge com naturalidade no contato do homem com a cultura. Com isso, questiona-se: Como surge a produção musical dos grupos culturais que praticam o carimbó? Como se alojam as questões de identificação, pertencimento e sensibilidade em música?

Estas questões refletem a dinâmica sociocultural que se instala nesta região e que é responsável por desenvolver nos sujeitos a sensibilidade. Mas a sensibilidade não se percebe como algo pronto e acabado, ela é desenvolvida no cotidiano como resultado de uma zona de conflitos, tensões e ajustes culturais advindos dos diversos sujeitos - nordestinos maranhenses tocantinenses, negros, índios, caboclos - que migraram ou já estavam nesta região.

Para Maffesoli (1996, p. 48) os indivíduos estão imersos num misto de sombras e luzes entre o conhecimento e o erótico, ou seja, entre aquilo que se sabe e aquilo que lhes cativa e chama a atenção. Desta forma o que é vivido no cotidiano traz alegrias, tristezas, dores e prazeres e movimenta as ações dos sujeitos. Com base nisto, podemos dizer que as narrativas musicais e orais dos grupos culturais que praticam o carimbó e que foram construídas no passado, continuam relevantes e significativas, pois significou a continuidade das ações dos grupos. Percebe-se que, no contexto em que estão inseridos os grupos de carimbó Mayrabá e GAC, a musicalidade possibilitou essa continuidade, já que significou processo de construção de conhecimento envolvido na percepção, manipulação, experimentação das sonoridades e elementos do cotidiano das comunidades do Cabelo Seco e São Félix Pioneiro, implicando em processo estético e por isso musicalidade.

Na cultura amazônica esse processo é responsável por criar uma dupla visão cultural: por um lado tem-se a produção advinda de uma bagagem cultural que vem com os sujeitos, que vem do lugar de onde vieram; e por outro lado tem-se a cultura que é produzida no local, que é resultado de processos sensíveis, culturais e musicais. O carimbó produzido na cidade de Marabá pelos grupos Mayrabá e GAC, é resultante destes dois mundos, é constituído pelas alusões que os sujeitos trazem consigo e a partir das referências culturais construídas em torno do sensível dos diversos sujeitos no cotidiano.

É importante salientar, que existe uma diversidade de repertórios musicais com sistemas e referenciais distintos presentes na cotidianidade da cidade de Marabá (forró,

reggae, rock, brega, sertanejo), importa então, observar que essa dinâmica relacional influi no aparecimento e desenvolvimento da musicalidade, tendo em vista que a musicalidade é construída pelas significativas referências musicais que abrangem a vivência dos sujeitos. (MAFFIOLETTI, 2001).

Como o nosso objetivo de pesquisa sempre se anunciou como foco principal a musicalidade dos grupos de carimbó e estando está respaldada sobre as ações no cotidiano, neste momento tratamos do carimbó como gênero musical, que é praticado pelos grupos Mayrabá e GAC.

Sendo assim, percebe-se durante as pesquisas que o grupo Mayrabá se autoproclama defensor de certa tradicionalidade no carimbó e por isso faz uso dos instrumentos característicos do gênero: curimbó, maracas, banjo, ganzá e flauta transversal. As letras das músicas executadas pelo musical do grupo distancia-se do carimbó largamente conhecido no Pará, que tem como grande difusor as músicas produzidas por Mestre Verequete ou Pinduca. Então, o grupo executa carimbós de autoria de Gilson Sobreiro, fundador do grupo, e carimbós de autoria de músicos da cidade de Marabá e de músicos do grupo.

Dentre as músicas desenvolvida pelo grupo Mayrabá destaca-se: *O castanheiro*, de Gilson Sobreiro; *Xote a Marabá* e *Lendas*, de Paulo Vicente; *Lenda da Matinta*, de autoria desconhecida; *Canto de Paz* e *Festa na Floresta*, de Rosa Santis e *Pelo Cabelo Seco* do compositor Milton.

As letras destas músicas descrevem histórias de conhecimento geral dos sujeitos da comunidade do Cabelo Seco – bairro em que se insere o grupo - e da cidade de Marabá. Então, aparecem nas narrativas musicais e orais produzida pelo Mayrabá os signos culturais do povo, nas músicas *Lendas* e *Lenda da Matinta*, aparecem a figura da Matinta Perera, da boiuna, da porca de bobes e do nego d'água, trata-se de lendas urbanas locais que fazem parte do imaginário do povo. Nas músicas *Pelo Cabelo Seco*, *O castanheiro* e *Xote a Marabá*, descrevem-se elementos históricos culturais presentes na cidade, composta pela lavagem de roupa à beira do rio, os ciclos econômicos da castanha, os hábitos alimentares a partir do peixe e da farinha e a presença do negro na constituição étnica do povo marabaense.

Acompanhados pelo curimbó, pelos outros instrumentais e pelo canto de homens e mulheres, o Mayrabá desperta experiência estética vinda da tradição e ressignificada pelas experimentações sonoras. Nesse processo o grupo apresenta aspectos da memória e da cultura de Marabá, que são compartilhadas tanto pela comunidade do *Cabelo Seco*, como pelos

demais moradores de Marabá. Desta forma, vê-se que a musicalidade do gênero carimbó permite que experiências sensíveis se adensem.

Para Maffesoli (1996) a sensibilidade é o motor essencial na construção da realidade social, o que faz com que os sujeitos partilhem afeto, emoções, sensações, atrações e repulsas, que lhes dá prazer e os faz continuar a estar juntos. O estar junto movimenta as ações do Mayrabá e os faz continuar o trabalho com dança e música na comunidade do Cabelo Seco.

Observa-se ainda que a prática do carimbó se inscreve nas relações sociais das quais foram pensadas por outros sujeitos, em tempos anteriores a este e que, mesmo não tendo sido criados pelos atuais integrantes do grupo, eles continuam a desenvolver essa prática cultural e musical.

Por meio de conversas informais com os músicos e através das entrevistas, foi possível identificar o resultado das misturas culturais que implicam em um processo de experimentação estética. Disso resulta dizer que, é no contato entre integrantes do Mayrabá e os membros da comunidade com os instrumentais, repertórios musicais e sonoridades utilizadas, que se desenvolve na musicalidade, o que implica em criação de estilo musical próprio.

Para Blacking (1986) as experiências musicais centralizamos ser humano no centro de decisão, ou seja, a partir do contato com as sonoridades e as experiências homens e mulheres vão elegendo os valores culturais ou musicais que são relevantes para si. Isso implica em uma mudança cultural e, por conseguinte, em uma ação de um estilo próprio e único.

Chamamos a atenção para esta questão porque acreditamos que, tanto o GAC quanto o Mayrabá, a partir de suas experiências, experimentações sonoras e no contato com a comunidade, criam para si um estilo próprio de representar sua cultura. A criação desse estilo implica em experimentações que podem significar o abandono de práticas musicais anteriores, seleção e afirmação de novas sonoridades. Durante a pesquisa percebemos que o Mayrabá preserva artefatos culturais tradicionais do carimbó (curimbó, maracá, ganzá, banjo, flauta). Já o GAC na execução do carimbó seleciona para si instrumentos de percussão (Cajon, ganzá, pandeiro, teclado) e a execução melódica é feita por voz e violão.

Considerando o contexto sociocultural da cidade de Marabá, percebe-se que as seleções destes instrumentais, bem como das práticas musicais dos grupos, podem estar relacionadas à uma questão de pertencimento. Dessa forma, fazer parte ou se sentir parte de determinada comunidade pode influenciar no modo como os sujeitos pensam e expressam sua

cultura e com isso suas escolhas musicais. Para Maffesoli (1996) o pertencimento não é fixo, nem estático, ele se revela no agora e implica em identificação, para ele os sujeitos possuem múltiplas identidades e o pertencimento é resultado desta identificação.

A seleção destes instrumentais e práticas culturais dos grupos culturais que praticam o carimbó podem estar relacionadas a este pertencimento. Como vimos, as comunidades tanto do *cabelo seco*, quanto do *São Felix Pioneiro*, se identificam enquanto comunidade amazônica e negra, talvez mais negra do que amazônica e os sentidos deste pertencimento aparecem nos instrumentos selecionados, nos repertórios musicais que permeiam a comunidade, nas manipulações dos instrumentais por antigos moradores. Veremos estas questões adiante.

O Mayrabá elenca para si artefatos musicais ligados à dita *tradição* no carimbó, desta forma, utiliza de curimbó, ganzá, maracá banjo e flauta transversal na execução de suas músicas. Vejamos a seguir uma representação dos instrumentos utilizados pelo grupo:

Imagem 5: Músicos e Instrumentos do Mayrabá.



Fonte: acervo da Pesquisadora.

Os instrumentos do grupo vêm de diversas origens, principalmente o curimbó ou tambor, que é um instrumento específico desse gênero e que permite a marcação sonora da dança. Os primeiros curimbós foram produzidos em Marabá, com o auxílio de um dos fundadores do grupo: Gilson Sobreiro, que já dominava a técnica de tirar madeira e escavá-la para

transformar no tubo oco. Na entrevista o dançarino do grupo Pingo revela que eles eram pesados por serem produzidos com madeiras presentes na região, geralmente cedro ou castanheira, com a ação do tempo estes primeiros curimbós foram aposentados e os seguintes passaram a ser encomendados de Marapanim (PA).

As maracas, que são instrumentos vibratórios resultantes do contato da cabaça com sementes secas, eram também produzidas pelos músicos do Mayrabá. No processo de sacudir a maraca em tempo e ritmo apropriados resulta de interação estética que não é aprendido por meio de livros de música, no grupo esse aprendizado é consolidado pelos músicos integrantes, pelo contato com outros músicos da comunidade, da cidade e no FestAmizade em que há a troca de informações e saberes no fazer carimbó. Hoje as maracas não são mais produzidas pelos integrantes, são adquiridas em Belém ou Marapanim ou no FestAmizade.

Os ganzás, que também são instrumentos vibratórios, têm sonoridade diferenciada por ser um cilindro de metal com esferas também de metal. Estes fazem parte dos repertórios musicais do grupo porque permite a marcação sonora por meio de batidas fortes e fracas. Estes instrumentos foram adquiridos em Marabá.

Outro instrumento essencial na execução da música do grupo é o banjo. O grupo possui um banjo que é executado por um músico que não é membro fixo, tendo que remunerar este quando o grupo se apresenta. O banjo do grupo foi adquirido em Marabá em loja de instrumentos musicais, este instrumento confere sustentação harmônica e percussiva nas músicas do grupo, entretanto quando o grupo não possui finanças para pagar um banjista este instrumento fica de fora das execuções.

Para dar sustentação melódica utiliza-se a flauta transversal, esta foi adquirida pelo grupo em São Paulo. Para a execução deste instrumento o grupo também precisa remunerar um músico da comunidade, o que não ocorre todas as vezes em que se apresentam.

Observa-se que, das várias origens dos instrumentos que compõem o musical do grupo, utiliza-se geralmente nas execuções dois curimbós, duas maracas, dois ganzás, um banjo e uma flauta transversal. Esta composição se desenhou em decorrência das dificuldades em consolidar músicos no grupo.

Os membros do musical são experientes e estão no grupo há mais de dez anos. Boa parte tem filhos e netos participando, o que faz com que predomine certa hereditariedade e continuidade. Então percebe-se uma miscigenação sonora que se caracteriza num hibridismo estético, que se revela pelas ações de continuidade da prática musical, no contato com seus

país, com a comunidade, com as sonoridades e na percepção da importância do grupo para a comunidade a sensibilidade dessa cultura permanece viva.

Maffesoli (1996) define que os momentos festivos, culturais e musicais se consolidam como acontecimentos dotados de emoções coletivas, que mobilizam sentidos de pertencimento ao grupo. Estas situações conduzem a uma ética da estética que tem a ver com o que os integrantes do grupo querem realmente ser.

No outro lado da cidade, o GAC – São Félix constitui o seu fazer musical pelas referências que possui no bairro, por conter antigos tocadores de violão, sanfona, teclado e percussionistas, a representação da cultura do carimbó aparece influenciada por outras práticas musicais. Como vimos, existe a predominância dos elementos da cultura negra como identidade deste, principalmente porque a comunidade é constituída por filhos e descendentes de maranhenses, perceptível nos discursos veiculados pelo grupo, nas músicas e danças executadas. Esse sentido de pertencimento implica em uma identificação predominantemente amazônica e negra, o que não significa que todos os membros da comunidade se identifiquem assim, mas através da produção cultural do grupo e de sua influência na comunidade percebemos estas questões que ganham respaldo através de suas práticas. Assim, tem-se a presença: do boi bumbá, do forró, oficinas de percussão, de máscaras negras, a presença de terreiros onde há a prática de manifestações religiosas de matriz africana.

O GAC desenvolve suas práticas musicais utilizando-se principalmente de instrumentos de percussão, assim tem-se: milheiro, Cajon, pandeiro, violão, teclado e sanfona. Destaca-se que o grupo não possui um grupo musical fixo que pratica o carimbó, ele aparece como prática que integra as diversas ações dos sujeitos em ensaios e apresentações, então convidam-se músicos da comunidade do São Félix Pioneiro.

Todos esses elementos presentes na comunidade do São Félix Pioneiro interferem e influenciam no modo como o carimbó é praticado, o que pode implicar no aparecimento de um estilo musical do carimbó. Na visão da coordenadora do grupo “o carimbó veio também como um elemento da identidade negra”, e como prática cultural ele sofre as misturas das manifestações culturais presentes no bairro. Conforme observa-se na fala de Vanda Melo.

Inicialmente a discussão era essa, o carimbó vem como identidade do Pará, desde o primeiro grupinho de carimbó que a gente fez né, era nessa perspectiva de entender o carimbó como elemento da cultura do Pará, sem perceber muito e aqui em Marabá o carimbó tem alguma referência tem algum movimento?. A gente sabe que lá pra Belém naquelas cidadezinhas é mais forte, para marabá não. Mas é nessa perspectiva posteriormente a partir das discussões das relações étnico raciais foi que a gente foi

fazendo essa relação do elemento da cultura negra. A gente continua com o carimbo a última brecha teve carimbó, na composição das músicas sempre vai um carimbozinho, mas não é aquele elemento principal. (Entrevistada Vanda Melo, coordenadora do GAC – São Félix, entrevista concedida a pesquisadora em 18 de Nov. de 2016).

Dessa afirmação, a questão que se aponta é que na prática cultural e musical do grupo, o carimbó aparece como mais um elemento de identificação com a cultura negra, mas ele não é o elemento único que é bradado como “genuíno identificador” da cultura paraense, que deveria ser exaustivamente defendido, isso não acontece com o GAC-São Félix.

Eles o praticam sim, mas não como “aquele elemento que identifica o Pará”, como dito nas palavras da coordenadora, ele se mostra como mais um, importante em determinado momento, mas agora como mais um elemento de uma identidade negra. E por isso a preferência em homenagear o Mestre Verequete em sua última apresentação, por ser negro e por defender a cultura negra, há uma identificação e um sentido de pertencimento.

Apesar da recusa do grupo em se mostrar como grupo de carimbó, preferimos mantê-los na pesquisa, porque mesmo que anunciado que não o pratica, ele continua a mantê-lo em suas apresentações, principalmente em seu principal evento organizado: a *Brecha Cultural*.

A Brecha Cultural se revela como um elemento de resistência frente às manifestações culturais de Marabá, quando se tem manifestações culturais elitistas, a exemplo da EXPOAMA (exposição agropecuária de Marabá) - um dos principais eventos da cidade, em que há predomínio da cultura do agronegócio, a *brecha cultural* nos mostra que cultura marabaense é dinâmica e viva. Realizada pelo GAC na pracinha do bairro São Félix, ela é toda custeada e apoiada pela comunidade, onde além das apresentações do GAC, aparecem outros músicos, contribuintes do grupo, artesãs, cozinheiras.

Sobre o trabalho específico com a música, esta é anunciada assim pela coordenadora.

O trabalho com a música a gente vem fazendo por oficinas, principalmente percussão, os colegas que tem mais conhecimento, a gente tenta aglutinar aqui no bairro, são pessoas do bairro mesmo, então em torno da música a gente trabalha com a questão das oficinas e o pessoal tradicional do bairro que trabalha com forró, sanfona. Então, a gente realiza vários forrozinhos que vem, junta, fazem forrozinhos de graça, a gente vai realizando esses forrozinhos, o pessoal mais antigo gosta muito e a galera mais nova, o forrozinhos, e quando a gente faz, lota. Nós, inclusive, fizemos um na brecha cultural da consciência negra para arrecadar fundos. Então a música está em torno desses grupos, de pessoas que tocam sanfona que tocam zabumba, um pessoal mais antigão digamos assim, maioria já idoso e as oficinas que promovemos aqui no bairro, tanto no bairro quanto com alguns conhecidos de fora do bairro. (Entrevistada G.C, coordenadora do GAC – São Félix, entrevista concedida a pesquisadora em 18 de nov. de 2016).b

A partir disso, percebe-se que há uma musicalidade do carimbó que não existe sem outras vivências, outras práticas musicais, outras misturas que aparecem. A influência da sanfona e do violão no grupo GAC – São Félix é intensa de forma que o carimbó apenas aparece, ele não é um elemento único. Entre um forró e outro, toca-se e dança-se um carimbó. Misturado a sentidos e musicalidades.

A *Brecha Cultural* organizada pelo GAC constitui-se como lazer gratuito, já que durante sua realização envolve a comunidade em atividades culturais, brincadeiras e festas, como vimos anteriormente. Desta forma, proporciona noções de pertencimento étnico negro a partir do compartilhamento de sentimentos e a agregação em torno da prática cultural e musical. A seguir, o feitiço de máscaras africanas, como símbolo da identidade negra que compõe a ambientação da Brecha Cultural

Imagem 6: Máscaras africanas



Fonte: Acervo do GAC

As múltiplas referências étnicas, culturais e também musicais aparecem circunscritas nas práticas culturais de GAC e gestam noções de pertencimento e identificação ligadas a uma

amazonidade e identificação negra. Constatase que estas questões geram noções de pertencimento que são compartilháveis também pela comunidade do São Félix Pioneiro, o que implica em processo estético, que pode ser percebido pelas musicalidades que o grupo suscita ao mobilizar os gêneros musicais presentes no seu cotidiano, com isso vem o forró, as toadas de boi, a brega e o carimbó.

A existência da prática do carimbó talvez revele para nós que se impõe pela estética, pelo sentir e compartilhar uma musicalidade associável com os membros do grupo e da comunidade. Maffesoli (1996) define que a estética é o processo de sentir em comunidade, gestado por pertencimentos que faz com que os sujeitos se agreguem. Se a musicalidade é o próprio processo estético e ele se apoia no cotidiano, o carimbó praticado pelos grupos de carimbó Mayrabá e GAC, apresenta-se como elemento mediador da musicalidade das comunidades do Cabelo Seco e do São Félix, principalmente porque percebemos nos relatos e observações que a comunidade dá total apoio às práticas dos grupos, o que torna estes grupos, centros de referência das ações das comunidades, isso é o que mantém sua cultura dinâmica e viva.

4.2 Cultura E Política Cultural Com O Carimbó Marabaense.

Uma questão subjacente à musicalidade e às práticas culturais e musicais dos grupos Mayrabá e GAC pode ser vista nas relações que se estabelecem entre os grupos, a comunidade e a política cultural. Desta forma, verificam-se neste momento dos trabalhos estratégias de resistências que os grupos implementam para manter viva sua cultura.

Partindo do conceito de cultura cingido por Certeau (1995) que vê a cultura no plural, ou seja, que existem práticas culturais maiores, menores e às vezes imperceptíveis, que mantém a cultura de uma comunidade pulsante e viva e revela o grau de possibilidade do fazer em comunidade. Compreende-se que esse conteúdo pode ser pensado no contexto da cidade de Marabá que engloba práticas sociais hegemônicas e resistentes como resultado da sensibilidade dos sujeitos.

Caracterizamos as práticas estético-musicais e culturais dos grupos Mayrabá e GAC, como exercícios de resistência, tendo em vista que estes implementam ações e lutas coletivas para manter suas práticas culturais. Nisso implica pensar a questão política cultural, pois são os próprios sujeitos ou os próprios grupos em sua comunidade que propõe o “fazer”, eles fazem a cultura e mobilizam as ações dos sujeitos.

Percebemos esse fazer cultural no decorrer da pesquisa onde vimos que, as ações dos agentes culturais, Mayrabá e GAC, nas comunidades do Cabelo Seco e São Felix mobilizam os moradores em torno das práticas festivas. Na comunidade do Cabelo Seco, o Mayrabá, mobiliza as crianças do bairro para participarem do grupinho de carimbó, outrora, mobiliza os músicos para contribuir com o musical do grupo. A seguir o Mayrabá na pracinha do Cabelo Seco

Imagem 7: Mayrabazinho na atividade da consciência negra no Cabelo Seco.



Fonte: Acervo do Mayrabá.

No bairro São Felix Pioneiro, o GAC mobiliza as costureiras para cobrar um preço baratinho pela feitura das roupas de carimbó, chama os músicos para contribuir com o som, mobiliza o comércio local. A seguir a comunidade do São Felix Pioneiro mobilizada pelas ações do GAC.

Imagem 8: Brecha Cultural.



Fonte: Acervo do GAC

Estas ações relatadas e observadas no campo da pesquisa, revelam para nós o grau de possibilidade do fazer a cultura, a cultura gestada no cotidiano com a comunidade e com o que tem disponível. (CERTEAU, 1995). Com isso vê-se que as práticas culturais destes grupos estão ligadas a estratégias de mobilização e resistência, sendo estes, os agentes sociais de transformação que constroem os valores e as identidades, fundamentados na comunidade e no cotidiano do qual vivem. (BOGEA, 2001). Isso é política cultural que pode ser posicionada pelo Estado, pelo poder público, privado ou pelas comunidades locais. Então, considera-se os grupos culturais como agentes políticos de transformação social, ou seja, eles fazem política cultural em sua comunidade.

Entretanto, Certeau (1995) alerta que a política não garante felicidade, nem confere significado às coisas. Ela cria ou recusa condições de possibilidades, ou seja, não adianta os grupos mobilizarem as ações de sua comunidade se a prática cultural não tiver sentido ou importância para os moradores. Mas vemos que isso não ocorre com as comunidades, pois os dias festivos, a organização da Brecha cultural do GAC e a mobilização na participação do Mayrabá movimentam o cotidiano das comunidades.

Com isso percebe-se que há sentidos de pertencer, de sentir, é a sensibilidade e a musicalidade que garante a possibilidade do fazer cultural. Estes sentidos de pertencimento, de identificação e de sensibilidade estético-musical mobilizam as ações sujeitos, mesmo quando não estão perceptíveis no campo visual.

Partindo para outra questão no que tange a política cultural. Ao observar as práticas culturais do Mayrabá e do GAC pode parecer que estes são autossuficientes em sua comunidade, entretanto estes grupos estão situados no contexto de políticas culturais públicas, que pouco tem contribuído com suas ações.

No que tange a política cultural estatal mais geral, viu-se no ano de 2011 a mobilização da sociedade civil paraense em valorizar a cultura do carimbó, em decorrência disso organiza-se o dossiê através do IPHAN (2013) com a descrição desta prática. Estas ações elevam o carimbó ao nível de “patrimônio da cultura imaterial do Brasil” significando um importante passo na valorização do carimbó, pois situa sociohistoricamente os sujeitos e define sua prática. Na análise do dossiê do IPHAN, constatamos que restringiu documentar as práticas culturais centradas nas regiões norte e nordeste do Estado do Pará, portanto não atenta para as práticas culturais em torno da cultura do carimbó existentes no sudeste paraense, por exemplo, ou ainda na região tapajônica.

A visibilidade desta manifestação nesta região poderia acarretar o acesso a editais e às políticas públicas que até o momento não foi possível ser acessado pelos grupos Mayrabá e GAC, o que significaria a valorização e enriquecimento das ações dos grupos.

Já no que tange a política cultural municipal, percebeu-se a falta de recursos públicos e a ausência de políticas de valorização do segmento artístico em geral e em particular dos grupos de carimbó. A ausência do poder público no que tange a política cultural não inviabiliza a ação destes agentes culturais, mas ela é sentida na organização da Brecha Cultural pelo GAC, por exemplo, conforme abaixo descrito

a gente não tem nenhum apoio, já desenvolvemos alguns projetos de extensão com a universidade, mas apoio financeiro a gente não tem. A gente desenvolve nossas próprias atividades e arrecadamos nosso próprio fundo. Tem o apoio da comunidade, todo material que a gente vende é a própria comunidade que doa, os supermercados, os comércios pequenos, todo mundo doa. Nessa última brecha que a gente fez a gente não comprou nada, a distribuidora de refrigerante doaram o refrigerante pra gente vender, as padarias. Então a gente saiu pedindo e tem esse elemento interessante porque o pessoal do comercio local eles doam muito material. (Entrevistada Vanda Melo, coordenadora do GAC – São Félix, entrevista concedida a pesquisadora em 18 de Nov. de 2016).

Neste relato, vê-se que GAC possui o total apoio de sua comunidade na realização e organização de seu principal evento – a Brecha Cultural. É a comunidade que dá a condição de possibilidade do fazer a cultura. A realização da *Brecha Cultural* só é possível porque a comunidade sente a necessidade de realização. A coordenadora do GAC revela que quando o

grupo não organiza a *brecha*, a comunidade sente falta, principalmente no mês de novembro, quando é realizada a “brecha cultural” da consciência negra.

Com o grupo Mayrabá a relação com o poder público não é diferente:

Bom, quanto ao governo do Estado, tem até os editais, mas a gente nunca conseguiu nenhum recurso, até no festival que a gente organizou aqui [o FestAmizade em Marabá] o recurso que a gente conseguiu pela fundação cultural do Pará, na primeira crise que teve eles cortaram logo nossa verba, a logomarca deles já estava no folder, mas não veio nenhum recurso, tivemos que pagar o folder, mas não veio recurso, porque o festival é planejado bem antes, né? E o governo aqui em Marabá, nós tivemos um apoio logo quando o Veloso assumiu a prefeitura, nos foi dada uma ajuda de custo de cinco mil reais pra cada grupo que existia na cidade, que eram três na época que era o Mayrabá, o Tangará e o Araruama, todos esses grupos de carimbó, cada um recebeu cinco mil, foi com isso que nós montamos nossas indumentárias e ajeitamos nosso musical. Com o Tião nunca tivemos, dali pra frente nunca tivemos nenhuma verba, nenhuma ajuda de custo, pros grupos a não ser o cachê mesmo que muitas vezes eles deram calote n’agente, como aconteceu agora nesse governo do Salame que foi o pior, foram três cachês que ficaram na casa, a gente não tem incentivo, se a gente não vestir a camisa por amor a cultura a gente não faz nada, esperando a ajuda de governo não, tem que fazer mesmo pelos próprios punhos. (Entrevistada Karla, coordenadora do Mayrabá, entrevista concedida a pesquisadora em 02 de Out.de 2016, grifo nosso).

Conforme descrito, foram escassas as ações no que tange à política municipal de valorização de grupos de carimbó e como consequência do Mayrabá e do GAC. A exceção da gestão do prefeito Geraldo Veloso (1997-2002) que auxiliou financeiramente o grupo. Os últimos governos de Tião Miranda (2002-2007), Maurino Magalhães (2008-2011) e João Salame (2013-2016), trataram apenas de gestar as ações dos grupos mediante apresentações no calendário cultural instituído da cidade, dos quais têm-se o aniversário da cidade (abril) e a abertura do veraneio (Julho), por exemplo. Constata-se que as fragilidades não se findam com a questão financeira ou em convocar os grupos à participação na vida cultural da cidade, percebeu-se a necessidade de uma rede de apoio de sujeitos e organizações, de espaços públicos culturais, de políticas educacionais e musicais para os grupos e a comunidade.

Com isso vem outra questão subjacente à formação dos grupos que pode ser vista na falta de coesão do corpo musical, já que isso implica em manutenção do grupo por carência de investimentos financeiros, o que leva os componentes a buscar outras formas de sustento que, não especificamente dado pelo grupo, isto implica em questões políticas e culturais. Essa carência é sentida no cotidiano das comunidades, como observado pelo Mayrabá

Aqui em marabá não tem outros grupos de dança que tem musical, então os músicos só participam do Mayrabá mesmo e a gente tem até muita dificuldade de arranjar músicos, porque como aqui é uma região que não é muito forte essa questão da cultura tradicional voltada para a cultura paraense, então eles preferem ganhar dinheiro, tocando pagode, essas coisas que estão na mídia né, o nosso grande

problema hoje é o nosso musical, é difícil manter um musical. (Entrevistada M.C, coordenadora do Mayrabá, entrevista concedida a pesquisadora em 02 de Out.de 2016)

Como descrito anteriormente, uma parte dos músicos do Mayrabá e do GAC não são membros fixos, pois estes precisam buscar outras formas de sustento, assim uma parte destes centra suas atividades na vida musical noturna da cidade de Marabá, tocando, por exemplo, em eventos, bares e restaurantes. Além disso, os grupos por não possuírem arrecadação e nenhuma forma de subsistência inviabiliza a profissionalização da carreira de músico.

Para fugir da escassez de músicos comprometidos com as ações culturais do grupo, tanto o Mayrabá quanto o GAC atuam na tentativa de organização de espaços de formação em música, especificamente a partir de instrumentos de percussão que são melhor manipuláveis por membros da comunidade. No Mayrabá a iniciativa de um grupo de percussão findou-se no ano de 2016, devido à dificuldade de encontrar professores de percussão, já que boa parte dos tocadores exerce outra profissão. O GAC atua através de oficinas de percussão dadas por músicos da comunidade nos finais de semana, essa iniciativa parece dar certo, pois a continuidade de suas ações engloba estudantes da rede pública educacional da qual fazem parte os membros coordenadores do grupo.

Entretanto, percebe-se que, mesmo com a ação dos grupos em torno da formação em percussão, há a necessidade de espaços de formação em música, tanto de percussionistas quanto de instrumentistas com atuação próxima às comunidades. Com isso, vislumbramos que esta carência poderia ser suprida se houvesse processos educacionais musicais e artísticos nas escolas públicas das comunidades do Cabelo Seco, São Félix Pioneiro e de toda a cidade de Marabá como ação de fomento das práticas culturais dos sujeitos.

4.3 Hibridismo Da Musicalidade Inscrita no Carimbó praticado em Marabá

A prática de toda música não vem sem influências e sem misturas. O carimbó não está isento desse processo, já que sua constituição histórico-cultural e étnica, como vimos anteriormente, resulta de ajustes, tensões e negociações dos encontros interétnicos (indígena, negro e ibérico), sociais e musicais que desterritorializam o conhecimento do carimbó e o ressignifica a partir de outras práticas culturais (CANCLINE, 2013), assim mesmo que o anunciem como *música genuína do Pará e elemento da tradição* só o que pode lhe conferir

grau de possibilidade é a prática cotidiana de grupos, músicos e da comunidade que clama por ela.

Com isso, por ser a musicalidade um elemento estético presente na prática cultural do carimbó em Marabá, com a pesquisa ela pôde ser caracterizada como híbrida por conter traços da cultura Negra e ser influenciada pelos gêneros musicais que vem como parte da cultura dos sujeitos migrantes, indígenas, maranhenses, ribeirinhos, camponeses tantos outros que compunham a população da cidade de Marabá. Esta é característica que melhor define essa cultura, no sentido de que ela é um campo aberto às possibilidades que se apresentam em Marabá e nas comunidades as quais os grupos estão inseridos.

A migração potencializou essa característica híbrida, mas não é a definiu, pois, o hibridismo é um processo sociocultural, com ela vieram os sujeitos e suas necessidades a serem satisfeitas com os elementos do local, a necessidade de culto, os gostos culinários, o artesanato, as práticas de fazer redes de pesca, de fazer barcos para navegação. Essas atividades são perceptíveis nas comunidades do São Felix Pioneiro e Cabelo seco que por conter diversas culturalidades de gostos estético-musicais acaba por influenciar no modo como a musicalidade do carimbó se expressa. Nessa relação com as diversas culturalidades percebeu-se que a prática musical de percussionistas e instrumentistas perpassa necessariamente pela prática de outras músicas.

Então analisamos os repertórios musicais produzidos por músicos do local, constituindo-se como parte do conhecimento das comunidades do Cabelo Seco e São Félix Pioneiro e que influenciam diretamente na prática do carimbó. Dentre os gêneros musicais destacamos na comunidade do São Félix a qual contém o grupo cultural GAC, os repertórios instrumentais predominantemente ligados ao que a comunidade designa como *forró pé de serra*, na presença de tecladistas, sanfoneiros e violonistas. Entretanto a análise da performance deste gênero foge ao escopo deste trabalho, então a observação central está no grau de pertencimento e influência no carimbó, que tal gênero suscita na comunidade local.

A presença marcante deste gênero musical é parte da prática cultural do GAC, que vez ou outra organiza um *forrozim*.

Imagem 9: Forró do GAC



Fonte: Acervo do GAC

No São Félix, os tecladistas, sanfoneiros, violonistas são os mesmos que executam o carimbó, observa-se que o carimbó apresenta-se conforme as características presentes no local, então o gênero é executado assim: Para a marcação sonora em que tradicionalmente utiliza-se o curimbó, no GAC é substituída pelo bumbo (surdo) ou cajón. Mantêm-se os ganzás na marcação sonora, na melodia instrumental utiliza-se o violão e a sanfona ou teclado ao lado da voz dos solistas que em geral é o *pessoal mais velho* da comunidade. Com isso, compreende-se que a musicalidade do carimbó adquire característica híbrida por sofrer essa mistura instrumental e musical, isso explica-se pelo contexto sociocultural no qual vê-se que o carimbó está ligado às práticas etno-musicais de referência de migrantes sobretudo, negros e maranhenses que compõe a comunidade do São Félix Pioneiro, que tem o *forró pé de serra* como prática.

Cancline (2013) define que o processo de hibridismo cultural se explica pela presença de diálogos culturais que conformam a cultura que se apresenta em uma comunidade. O conceito *desterritorialização* como processo constituinte do hibridismo é pertinente a esta discussão, pois compreende-se como processo de desenraizamento tanto físico quanto simbólico e ainda mostra que o indivíduo não é mais caracterizado por si, mas pela cultura que adquire, por aquilo que ele quer ser em determinado momento. Com isso, percebe-se que a musicalidade passa por esse processo desterritorializador, pois vê-se que a prática musical do GAC está ligada às sonoridades tradicionais (*forró pé de serra*) e adquiridas no local (carimbó).

Vanda Melo explica que, inicialmente o carimbó praticado pelo GAC identificava o grupo com a cultura negra, posteriormente a prática foi dando lugar a outras manifestações culturais, o que chama a atenção é a necessidade de se pensar nas especificidades étnicas para se compreender a característica híbrida presente na comunidade

a gente sempre ia lá pra universidade pra fazer aqueles cursos do multicampi arte e fazendo cursos e compreendendo que o carimbó não seria esse elemento que identificaria o Pará de forma geral, aí a gente começou a trabalhar mais nos elementos locais, o que temos, o que podemos produzir a partir de dança, das influencias que vem. Principalmente do maranhão, aí começamos a discutir boi, fazer link com o boi bumbá, trabalhamos com o hip hop com os adolescentes[...] Mas no ano passado ainda trabalhamos com o carimbó, com o Verequete, a partir das músicas do Verequete. (Entrevistada G.C, coordenadora do GAC – São Félix, entrevista concedida a pesquisadora em 18 de Nov. de 2016).

Como mencionado há uma transformação impressa no grupo, expressa na necessidade de valorização e de reconhecimento da cultura da comunidade. A comunidade do São Felix Pioneiro por ter forte influência negra, elege como característica cultural os símbolos da cultura de seus ancestrais (avôs, avós, pais e mães) os quais são reafirmados cotidianamente como símbolo de identificação e pertencimento, sem abandonar os elementos que o constituíram - o carimbó - há um alinhamento entre presente e passado, na constituição da prática cultural do grupo.

Este alinhamento entre passado e presente é expresso por Cancline (2013), que compreende o processo de hibridação da América latina como uma mescla de diálogos entre a cultura erudita, a cultura popular e a cultura de massas. Essa característica é perceptível nas práticas do GAC, quando ao mesmo tempo, busca valorizar a cultura de seus antepassados (identificação maranhense e negra), a cultura de constituição do grupo (carimbó) e busca a renovação através de um elemento da cultura de massas (hip hop).

É importante ressaltar que os repertórios musicais mencionados neste trabalho não compõem o todo dos repertórios existentes na cidade, os que se mencionam nesta pesquisa foram colhidos dos relatos e conversas informações com músicos. Com isso, observa-se que há outros repertórios que perpassam pela apreciação dos membros das comunidades (Cabelo seco e São Felix), dos quais destacam-se os estilos musicais veiculados pelas mídias disponíveis no setor urbano (rádio, televisão), destaca-se a presença do sertanejo, brega, rock, hinos católicos e protestantes.

Com o grupo Mayrabá, o diálogo intercultural não difere, o grupo anuncia estar referenciado pelos elementos da cultura negra presentes no carimbó, principalmente a partir

de sua história, e considera ser detentor de certa tradicionalidade, anunciando influências do interior paraense, como dito, no seguinte relato

A influência negra está em tudo já começa pelo ritmo carimbo, né? Porque embora existam relatos de que o carimbó surgiu uns dizem no Marajó, cada um tem sua bandeira né?, não tem um lugar certo, mas existe um relato que diz que ele começou num vilarejo: Santo Antônio, próximo a Marapanim, e que na época quem começou veio do batuque com os indígenas, mas a chegada dos negros ali modificou totalmente o carimbo, né?, que era um ritmo monótono e passou a ser acelerado, então na verdade esse vilarejo hoje é parte de São Luís do Maranhão, então tem influência maranhense, dos negros vindos do Maranhão que aceleraram, os requebros do quadril. O batuque amazônico que a gente dança, e eu nem comentei, além do carimbo, tem um ritmo de candomblé, que é uma dança em homenagem a oxum, a rainha das águas doce e assim a gente se apega a São Benedito por que ele é a figura central dessas manifestações. (Entrevistada Karla, coordenadora do Mayrabá, entrevista concedida a pesquisadora em 02 de Out. de 2016).

Vemos expressa uma necessidade de discorrer da história do gênero, de suas práticas como forma de afirmar sua identidade e tradicionalidade. Há uma necessidade da troca e do diálogo. Para Burke (2013) o hibridismo cultural permite a produção criativa e a inventividade, principalmente porque alia passado e presente. A musicalidade no Mayrabá apresenta-se influenciada pelas práticas culturais do candomblé, da influência de São Benedito e das práticas sociais que o cotidiano oferece.

Constatamos o aspecto híbrido da musicalidade, na observação das referências que constituem a prática do Mayrabá a partir de sua participação em duas situações no FestAmizade 2016 e na festividade da consciência negra em novembro de 2011. Na primeira ocasião, observamos a presença de um grupo de *músicos idosos* responsáveis por compartilhar os conhecimentos tradicionais do carimbó, por outro lado os dançarinos jovens ouvindo tecnobrega, com isso vemos entrelaçados elementos de tradição e modernidade. Na segunda ocasião, o Mayrabá compartilha sua prática com os membros da comunidade do cabelo seco, com isso vem a execução de músicas forró, axé, além disso, a oficinas de turbantes e desfile da beleza negra.

Este conviver simultâneo de processos culturais em tempos e espaços distintos converge no que Cancline (2013) define por desterritorialização, processo no qual: “o lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos” (p, 327). Em busca deste lugar vivido observa-se no seguinte relato

A nossa influencia é um pouco misturada, mas a gente não tem influência de Marapanim porque nós não temos nenhum grupo de lá que participa do nosso festival, mas os curimbós são produzidos lá. Então a nossa influencia ta nos grupos de Soure, de ponta de pedras, de Belém e Ananindeua, são essas as quatro influencias que a gente tem pego durante esses 22 anos de existência. (Entrevistada Karla, coordenadora do Mayrabá, entrevista concedida a pesquisadora em 02 de Out.de 2016).

Com isso, observamos que há a desterritorialização dos elementos. O conceito de desterritorialização é pertinente a esta discussão porque traz um si, um desenraizamento tanto físico quanto simbólico e ainda mostra que o indivíduo não é mais caracterizado por si, mas pela cultura que adquire, por aquilo que ele quer ser em determinado momento. O fato de a coordenadora dizer que “a gente tem pego” as influências de grupos de outras regiões do estado revela a necessidade buscar em outros grupos os elementos que garantam a tradição. Com isso observa-se que a musicalidade do carimbó torna possível a manifestação deste em outra região do estado, no grupo Mayrabá há o compartilhamento de conhecimentos, a partir da dança e da música, esse compartilhamento é possível através da realização do FestAmizade realizado no mês de julho de cada ano, o festival torna possível a troca entre grupos de diferentes lugares híbridos.

Além destes contextos de contato e troca cultural, os grupos Mayrabá e GAC mantêm o diálogo em si, como relata-se abaixo

Esse ano de 2017 estamos com uma proposta agora de fazer um diálogo porque como eu sou licenciada em dança eu vou fazer umas oficinas de dança lá no Mayrabá e eles vem trazer pra cá, uma dança folclórica então, a gente vai se apropriar mais dos elementos do carimbo, não só do carimbó, mas das outras danças que tem no Pará. Tem que trocar, estamos começando a dialogar. (Entrevistada G.C, coordenadora do GAC – São Félix, entrevista concedida a pesquisadora em 15 de Jan. de 2017).

A troca cultural proposta pelo GAC ao Mayrabá permite o compartilhamento dos saberes e conhecimento das comunidades do Cabelo Seco e São Félix que contém conhecimentos tradicionais, urbanos e modernos, implicando em processo híbrido cultural, estando o Mayrabá em contato com outros grupos do Estado a partir do FestAmizade e o GAC atuando na reafirmação da sua identidade negra é possibilitado a produção e troca cultural o que torna a musicalidade do carimbó processo estético em constante transformação.

Além disso, essas trocas possibilitam outras identificações e sonoridades fazendo com que a musicalidade seja desterritorializada e descolecionada, determinando a produção de ressignificações musicais.

Com isso, percebemos que a produção cultural dos grupos Mayrabá e GAC reflete uma musicalidade estética e híbrida do cotidiano marabaense, porque além de conter elementos de nossa história (a migração), cujo desenvolver possibilitou a organização dos grupos, ela ainda traz as marcas da vivência dos grupos, com destaque para suas influências, expectativas e propostas.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo de compreender a musicalidade como fenômeno na formação da cultura do gênero musical carimbó, enquanto prática sociocultural existente na cidade de Marabá (PA), nos deparamos com a tarefa de enveredar pelo caminho interdisciplinar que o campo exigiu. Por isso mostrou-se necessário analisar a musicalidade enquanto processo estético híbrido, sociocultural, antropológico e político, que se insere no contexto das sociedades latino-americanas e amazônicas nas quais a cidade de Marabá está inserida.

Analisar a musicalidade ensejou observar não só as práticas musicais dos grupos Mayrabá e GAC, mas um olhar etnográfico ao contexto sociocultural em que os mesmos estão inseridos como processo decorrente da inserção do capital internacional e de grandes projetos desenvolvimentistas na região do sudeste paraense, do qual a cidade de Marabá constitui. Esse cenário proporcionou arranjo da formação populacional do território, constituída por políticas de migração (grupos de migrantes paraenses, indígenas desaldeados, camponeses, migrantes maranhenses, tocantinenses, e de tantos outros grupos que vieram para esta região) que influenciou na consolidação das práticas culturais e musicais da cidade.

A constituição sociocultural da cidade de Marabá nos apresenta uma pluralidade de práticas culturais e repertórios musicais em situações de contato no cotidiano como resultado de dois contextos: 1) das experiências sonoras que os sujeitos trazem consigo e; 2) das experiências constituídas no lugar em que se inserem. Assim, o estar junto cotidiano de homens e mulheres desperta experiências sensíveis em torno de repertórios sonoros e faz com que eleja para si o que lhes é significativo, a partir de questões de pertencimento e identificação.

Como vimos as comunidades Cabelo Seco e São Félix são constituídas por culturas plurais que convergem em situações de contato com os rios Tocantins e Itacaiúnas, onde há atividades de pesca, lavagem de roupa, trabalho e lazer, além de narrativas orais onde aparecem as figuras da Matinta Perera, da Boiuna, da Porca de Bobes e do Nego D'Água que são lendas urbanas locais como parte do imaginário do povo. Ainda apresentam-se os elementos histórico-culturais presentes na cidade, os hábitos alimentares, a presença do negro na constituição étnica do povo marabaense e a condição periférica destes bairros tendo como mote as necessidades básicas não-atendidas, a violência e violação de direitos. Essa realidade desperta nos grupos Mayrabá e GAC sentidos de ser e pertencer amazônida, periférico e negro.

A partir disso, identificamos no cenário musical dos bairros Cabelo Seco e São Félix, os seguintes repertórios produzidos pelos seus moradores: Forró, Reggae, Rock, Brega, Sertanejo e Carimbó. Estes não se constituem como o todo das experimentações sonoras manipuladas pelos moradores dos bairros, mas são as principais e influenciam significativamente na musicalidade do carimbó.

Constata-se que o carimbó como prática cultural e musical das comunidades analisadas aciona estratégias de mobilização e resistência frente à falta de políticas públicas. Portanto, os grupos Mayrabá e GAC são verdadeiros agentes culturais de transformação social frente suas comunidades periféricas, pois mobiliza os moradores, em torno da música, da dança e de todo o fazer cultural. Convém ressaltar que, cultura implica em participação humana na História, por meio do fazer cotidiano, do modo de vida e da disponibilidade e grau de pertencimento e identificação dos sujeitos. Com isso, vemos que as participações e organização de seus principais eventos FestAmizade e Brecha Cultural só torna-se possível porque há um conjunto de atores sociais constitutivos dos grupos.

Da atividade cultural e humana das comunidades analisadas, compreende-se que a musicalidade do carimbó é processo estético que movimenta e educa a sensibilidade dos grupos, pois exorta sentidos de ser e pertencer por meio de suas produções. Nisso convém pensar que a produção musical dos grupos se constitui como parte do conhecimento das comunidades do Cabelo Seco e São Félix que contém conhecimentos tradicionais, urbanos e modernos, implicando em processo híbrido cultural. Portanto, a musicalidade do carimbóapresenta-se como processo estético híbrido, pois exorta sentidos de ser e pertencer

das várias culturalidades, que compõe as comunidades das quais fazem parte os grupos Mayrabá e GAC.

REFERÊNCIAS:

- ALMEIDA, José Jonas. **A cidade de Marabá sob o impacto dos projetos governamentais. São Paulo.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Econômica do Departamento de História da FFLCH. USP. 2008.
- BAKHTIN, M.M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARBALHO, A., & FREITAS, A. P. N. de. (2011). **Política cultural e consumo na região amazônica: um estudo dos públicos da Estação das Docas em Belém do Pará.** Revista Alceu 12(23), 130- 142.
- BARBEITAS, Flavio. **A música habita a linguagem: Teoria da música e noção de musicalidade na poesia.** Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Faculdade de Letras, 2007.
- BARROS, Eduardo Portanova. **O pensamento visceral de michel Maffesoli.** In: Revista Opsi, Catalão, v. 11, n. 2, p. 255-259 - jul-dez 2011.
- BOGÉA, Eliana. **A cultura no Brasil pós-2003, um Norte: Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro.** In: Seminário Internacional de Políticas Culturais. 2012, Rio de Janeiro: Políticas Culturais/Fronteiras, Fundação Casa de Rui Barbosa/ Itaú Cultural. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2014/06/Eliana-Bog%C3%A9a.pdf>. Acesso em: 22 de Janeiro de 2016.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural.** São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006
- BOTELHO, Isaura. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas.** In São Paulo em Perspectiva, (15)2 2001. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011 Acesso em 29 de Janeiro de 2016.
- BLACKING, John. How Musical is Man? Seattle: University of Washington Press, 1973. 116 p. Tradutor: Elizabeth Travassos. Departamento de Educação Musical/UFRJ.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues e STRECK, Danilo R. (Org). **Pesquisa Participante: A partilha do saber.** Aparecida, SP: Ideias e letras, 2006.

BRASIL. Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional. Inventário Nacional de Referências Culturais (**Dossiê Iphan {Carimbó}**). Brasília, DF, 2013. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_carimbo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_carimbo(1).pdf)>. Acesso em: 25 mar. 2016.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução prefácio à 2.ed. Gênese. 4ª edição. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANTÃO, Jacob Furtado. **A Presença da clarineta na dança do Carimbó – Marapanim-PA**. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

CARNEIRO, Aldair José Dias. **Castanheiros, agricultores e índios: conflitos pelos usos da terra em castanhais do Médio Tocantins (1948-1980)**. P. 139. 2009. Dissertação (Mestrado em História da Amazônia) Instituto de Filosofia Humana e Ciências Humanas, UFPA, Belém, 2009.

CARNOY, Martin. **Estado e teoria política** (cap. 1). S. Paulo, Papyrus, 1988.

CAYGILL, Howard. **Dicionário Kant/ Howard Caygill** (Dicionários de Filósofos); Tradução Álvaro Cabral; revisão técnica, Valério Rohden. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2000.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no Plural**. Tradução Enid Abreu Dobránszky.-Campinas, SP: Papyrus,1995.-Coleção Travessia do Século.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2005.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar**. Petrópolis: vozes, 2003.

COSTA, Tony Leão da. **Carimbó e Brega: Industria Cultural e tradição na música popular do norte do Brasil**. Revista Estudos Amazônicos. vol. VI, nº 1 2011, pp. 149-177, 2011.

COSTA, Tony Leão da. **Carimbó – negritude, indianeidade e caboclíce: debates sobre raça e identidade na música popular amazônica (década de1970)**. IN: XXVII Simpósio Nacional de História: Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos Desafios, Florianópolis, 2015.

CHAVES, Maria Anunciada. **Notas sobre o povoamento da Amazônia**. Revista Estudos Amazônicos, Vol. IV, nº 2, 2009, p. 153-161.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. São Paulo: Editora Hemus, 1981.

DEMO, Pedro, **Metodologia Científica em Ciências Sociais**. - 3. Ed. Ver. E ampl.- São Paulo: Atlas, 1995. 83

ESTADÃO Jornal, **Favela Amazônia**. Disponível em: <http://infograficos.estadao.com.br/public/especiais/favela-amazonia/> Acesso em: 18 de Janeiro de 2016.

FAZENDA, Ivanir. **Metodologia da pesquisa educacional**. – 3. Ed – São Paulo: Cortez, 1994 (Biblioteca da Educação, Série 1, Escola; v.11.

GABBAY, Marcello. **PARA ENTENDER A MÚSICA POPULAR COMO COMUNICAÇÃO: A Dimensão Comunicacional do Carimbó de Soure (PA)**. In: V Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Música Popular: Territórios e Fronteiras da música midiática, 2013, Belém-PA.

HÉBETTE, Jean e Marin, Rosa Acevedo. Grandes projetos e transformações na Fronteira In: **Cruzando a fronteira: 30 anos de estudo do campesinato na Amazônia**. Editora: UFPA. Vol. II. 2004.

HÉBETTE, Jean e Marin, Rosa Acevedo. Grandes projetos e transformações na Fronteira In: **Cruzando a fronteira: 30 anos de estudo do campesinato na Amazônia**. Editora: UFPA. Vol. III. 2004.

KERN, Daniela. **O conceito de Hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato**. Revista MÈTIS: história e Cultura – v.3, n. 6, p. 53-70, jul./dez. 2004.

LIMA, Regina Lúcia Alves de e SILVA JUNIOR, Antônio Carlos Fausto da. **(In)conveniências identitárias a serviço da visibilidade midiática no carimbo e no brega produzido no Pará**. Revista Fronteiras – estudos midiáticos 17(1):45-58 janeiro/abril 2015. Disponível em <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/viewFile/fem.2015.171.05/4557>. Acesso em: 28 de Janeiro de 2016.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos de Estética**.- 3. Ed. Ver e ampl. Belém: EDUFPA, 2002.

MADEIRA, Welbson do Vale. **Capitalismo Tardio e as veias abertas da Amazônia Brasileira**. Apresentado no IV Encuentro Internacional Economía Política y Derechos

Humanos, 09 a 11 de setembro de 2010 Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo – Argentina. Disponível em <http://www.madres.org/documentos/doc20100924140800.pdf>.

MAFFESOLI, Michel. **No Fundo das Aparências**. Tradução BerthaHalpernGurovitz. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. 84.

MAFFIOLETTI, Leda de A. **Musicalidade humana: Aquela que todos podem ter**. In: Anais do IV Encontro Regional da ABEM Sul, I Encontro do Laboratório de Ensino de Música/LEM-CE-UFSM. Educação Musical hoje: Múltiplos Espaços. Novas demandas profissionais. UFSM/RS, 23 a 25 de maio de 2001. p.53-63.

MAIA, Mario de Souza. **O Sopapo e o Cabobu: Etnografia de uma Tradição Percussiva no extremo sul do Brasil**. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. Lisboa/São Paulo: Presença e Martins Fontes, 1980: 77-109.

MATTOS, Fabrício Santos de. **Estado, Cultura e Identidades: Um estudo de caso das políticas culturais na Amazônia contemporânea**. Apresentado na IV Jornada Internacional de Políticas públicas, 2010 Disponível em http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIV/eixos/5_estado-identidade/estado-cultura-e-identidade-um-estudo-de-caso-das-politicas-culturais-na-amazonia-contemporane.pdf Acesso em 28 de janeiro de 2016.

MARQUES, Fernanda M. **Frágeis Fronteiras: Discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo**. In: Revista Contemporânea (UERJ), dez05, 2005.

MORAES, Patrick. **O Feitiço Caboclo de Dona Onete: Um Olhar Etnomusicológico sobre a trajetória do carimbó chamegado, de Igarapé-Miri a Belém**. Dissertação de Mestrado. PPGARTES/ UFPA, Belém, 2014.

PEDERIVA, P. **A atividade musical e a consciência da particularidade**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de Brasília faculdade de educação programa de pós-graduação em educação, Brasília, 2009.

PENNA, Maura. **Música (s) e seu ensino**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PREFEITURA DE MARABÁ, Site. 2013. Disponível em: <http://maraba.pa.gov.br/em-maraba-1a-conferencia-municipal-de-cultura-discute-diversidade-e-lei-de-incentivo/> Acesso em 22 de Janeiro de 2016.

- PETIT, Pere. **Elites políticas e transformações econômicas no Pará pós-1964**. Belém, Paka Tatu, 2003.
- PRIOLLI, Maria Luiza. **Princípios Básicos da Música para a Juventude**, Rio de Janeiro, Ed. Casa Oliveira, vol. 1, 1975. 85.
- RODRIGUES, Jovenildo Cardoso, **Marabá: Centralidade Urbana de uma cidade média paraense**. Dissertação (Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento) – Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, 2010, 188 p. Disponível em: <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/2706>> Acesso em: 20 de Jan. de 2016.
- SAES, Décio. O conceito de democracia. In **Democracia**. Pag. 7 a 32. São Paulo, Àtica, 1987
- SALLES, Vicente. **O Negro no Pará: sob regime da escravidão**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Serv. De publicação e Universidade Federal do Pará, xvi, 1971, 336 p. (Coleção Amazônica. Série: José Verissimo). Disponível em: <<https://ufpadoispontozero.wordpress.com/2013/03/15/o-negro-no-para/>>. Acesso em: 28 de mar. De 2015.
- 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.
- SANDRONI, C. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001
- SEIBERT, Carla Jean. **A performance musical como interação: Dialogismo, significado e sucessos**. Dissertação de Mestrado, UFMG, Belo Horizonte/MG, 2010.p.55.
- SILVA, Idelma Santiago da. **Migração e Cultura no Sudeste do Pará: Marabá (1968-1988)**. Dissertação de Mestrado, Goiânia: UFG, 2006. Disponível em: <http://pos.historia.ufg.br/uploads/113/original_Idelma_Santiago_da_Silva.pdf>. Acesso em: 03/07/2015.
- SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. **Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical**. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Estadual de campinas, faculdade de Educação. – Campinas, SP, 2005. 226 p.
- STELAMARIS, Coser. **Híbrido, Hibridismo e Hibridização**. In Eurídice Figueiredo (Org.). Conceitos de Literatura e Cultura. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- TUPINAMBÁ, Pedro. **Batuques de Belém**. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1973. 86
- TRAVASSOS, Elizabeth. **John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada**. In: cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 1-304, 2007.

ULHÔA, M. T.; ARAGÃO, P.; TROTTA, F. **Música Híbrida - Matrizes Culturais e a Interpretação da Música Brasileira.** In: XIII Encontro Nacional da ANPPOM, 2001, Belo Horizonte. Anais do XIII Encontro da ANPPOM. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. v. II. p. 348-354.

WAISELFISK, Julio Jacobo. **Mapa da Violência**, Brasília, 2015. Disponível em: <http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/mapaViolencia2015.pdf> Acesso em 18 de Janeiro de 2016.

ZUCKERKANDL, Victor. *Man the musician*. EUA: Princeton University Press, 1976.