

Universidade do Estado do Pará
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Centro de Ciências Sociais e Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação



Tereza Cristina Vasconcelos de Souza

**VOZES DA FLORESTA: OS SABERES DOS MESTRES DE
CARIMBÓ DE SANTARÉM NOVO (PA)**



BELÉM-PA
2019

Tereza Cristina Vasconcelos de Souza

**VOZES DA FLORESTA: OS SABERES DOS MESTRES DE
CARIMBÓ DE SANTARÉM NOVO (PA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Saberes Culturais e Educação na Amazônia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Josebel Akel Fares

BELÉM-PA
2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
Biblioteca do CCSE/UEPA, Belém - PA

Souza, Tereza Cristina Vasconcelos de

Vozes da floresta: os saberes dos mestres de carimbó de Santarém Novo (PA)/ Tereza Cristina Vasconcelos de Souza; orientação de Josebel Akel Fares, 2019.

Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade do Estado do Pará, Belém, 2019.

1.Cultura popular- Santarém Novo (PA) 2. Carimbó. 3. Festas religiosas – Santarém Novo (PA).4. Oralidade – Santarém Novo (PA). I. Fares, Josebel Akel (orient.). II. Título.

CDD. 23º ed. 306.4098115

Bibliotecária: Regina Ribeiro CRB-2 739

Tereza Cristina Vasconcelos de Souza

**VOZES DA FLORESTA: OS SABERES DOS MESTRES DE
CARIMBÓ DE SANTARÉM NOVO (PA)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Pará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Saberes Culturais e Educação na Amazônia

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Josebel Akel Fares

Data da Defesa:

Banca examinadora

_____ – Orientadora

Prof^a. Dr^a. Josebel Akel Fares

Doutora em Educação

Universidade do Estado do Pará – UEPA

_____ – Membro Interno

Prof^a. Dr^a. Nazaré Cristina Carvalho

Doutora em Educação

Universidade do Estado do Pará – UEPA

_____ – Membro Externo

Prof^a. Dr^a. Ivone Maria Xavier de Amorim Almeida

Doutora em História Social

Universidade Federal do Pará – UFPA

_____ – Membro Convidada

Prof^a. Dr^a. Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos

Doutora em Antropologia

Universidade Federal do Pará – UFPA

RESUMO

SOUZA, Tereza Cristina Vasconcelos de Souza. **Vozes da Floresta: os saberes dos Mestres de Carimbó de Santarém Novo (PA)**, 2019, 108 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade do Estado do Pará. Belém – Pará, 2019.

Este trabalho cujo o título **Vozes da floresta: os saberes dos Mestres de Carimbó de Santarém Novo (PA)** é o resultado do percurso que realizei para cartografar os saberes dos mestres de Carimbó deste município, que há pelo menos duas centenas de anos animam o barracão da Irmandade de Carimbó de São Benedito, nas noites de dezembro, durante a festividade em homenagem ao Santo. A questão central que busco responder é a seguinte: **quais os saberes produzidos pelos mestres de Carimbó de Santarém Novo**, enquanto guardiões da cultura do município, tendo como objetivo maior produzir notas cartográficas com esses saberes, e, assim, contribuir com o reconhecimento de suas histórias de vida e a memória cultural do município. A pesquisa se sustentou em alguns teóricos como: Paes Loureiro, Castro, Josebel Fares, a partir do diálogo estabelecido com estudiosos da voz e da memória: Paul Zumthor, Jerusa Ferreira e Ecléa Bosi, e autores da linha dos saberes: Bernard Charlot e Boaventura Santos e do campo da cultura: Carlos Brandão. No caminhar metodológico em direção aos mestres, várias trilhas foram percorridas no sentido de garantir a expressividade de suas falas e a subjetividade de seu pensamento, vistos também como homens de uma Amazônia encharcada de simbolismo e semioticidade. Assim, utilizei entrevistas narrativas como técnicas de pesquisa, a observação participante, imagens fotográficas, além de um documentário com a interlocução direta com os mestres, como registros da pesquisa. Durante todo o trajeto lancei mão da abordagem qualitativa, para conseguir trilhar um caminho feito às avessas, pelo lado de dentro, tendo como método a cartografia a partir de Martín-Barbero. As narrativas de vida de cada um dos mestres de Carimbó aqui expressas, principalmente por meio da oralidade, traduzem as particularidades da permanente conversão semiótica, que fazem, ora alterando, ora ressignificando o cotidiano que os cercam e que emergem numa teia de saberes. Como resultados, apresento notas cartográficas dos saberes provenientes dos quatro mestres, que se destacam em cada uma das funções, que exercem na manifestação cultural do carimbó, inscritas no tocar, no cantar, no fazer dos instrumentos e na produção de composições.

Palavras-chave: Educação sensível; Cultura; Oralidade; Memória; Saberes.

ABSTRACT

SOUZA, Tereza Cristina Vasconcelos. **Forest voices: the knowledge of carimbó masters from Santarém Novo (PA)**, 2019, 108 p. Dissertation (Masters in Education), University of Pará State. Belém – Pará, 2019.

This work whose title **Forest voices: the knowledge of Carimbó Masters from Santarém Novo (PA)** is the result of the journey, that I achieved to map the Carimbó masters knowledge, from this municipality, which, for at least two hundred years, animate the big shack of São Benedito Carimbó Fraternity, in the December nights, during the festivity in homage to the Saint. The central question that I seek to answer is the following: **which knowledge produced by Carimbó masters from Santarém Novo**, as guardians of the municipality culture, with the biggest goal to produces cartographic notes with that knowledge and thus contribute with recognition of their life histories and municipality cultural memory. The research supported itself in some theorists as Paes Loureiro, Castro, Josebel Fares, starting from the dialog established with scholars of the voice and the memory: Paul Zumthor, Jerusa Ferreira and Ecléa Bosi, in addition to authors of knowledge line: Bernard Charlot and Boaventura Santos, as well as from cultural field: Carlos Brandão. In the methodological progress towards to the masters, various trails were introduced in the sense of ensure the expressiveness their speeches and subjectivity of their thought, also seen like men from an Amazonia soaked by symbolism and semioticity. By the way, I used narrative interviews as research techniques, participant observation, photographed images, besides a documentary with straight interlocution with the masters, as research registers. All over the path, I used qualitative approach, for get access to an inverted way, through inside, having as method the cartography from Martín-Barbero. The life narratives of each Carimbó master here expressed, especially through orality, translate the particularities of permanent semiotic conversion, which makes changing and signifying daily routine that surround them and emerge in a knowledge web. As results, I present cartographic notes from knowledge of four masters that highlight themselves in each one of the functions that exercise in carimbó cultural manifestation registered on the playing, singing, on instruments made and composition production.

Key-words: Sensitive education; Culture; Orality; Memory; Knowledge.

*Eu queria ser lido pelas pedras.
As palavras me escondem sem cuidado.
Aonde eu não estou as palavras me acham.
Há histórias tão verdadeiras que às vezes parece que são inventadas.*
(Manoel de Barros)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho produziu uma releitura de tudo o que acumulei ao longo de minha vida. Então, inicialmente, é preciso agradecer a Deus pela força, fé e coragem que a mim depositou, para que não desistisse de seguir e para isso, deu-me três grandes raízes que alimentam meus dias e emolduram minha presença na Terra, meus filhos: Tatiana, Thiago e Thomás, os principais incentivadores desta jornada, agradeço pelo embalo dos meus sonhos, aliviando as tensões com a alegria fundamental dos nossos encontros e com a leveza proporcionada pela presença das netas queridas, Juliana e Helena.

Ao meu companheiro de todas as horas, de todos os momentos, às vezes tensos, outros de alegres devaneios, Antonio Corrêa, que esteve sempre ao lado, tocando seu tambor como forma de incentivo.

Aos mestres, com carinho:

Primeiramente, aos meus sogros Lino Corrêa (*in memoriam*) e Raimunda Santos (d. Santa), narradores originários dessa pesquisa, que me despertaram com suas vozes e contares para desbravar esse território.

Aos quatro intérpretes: Sabá, Dico Boi, Ticó e Bento, que confiaram suas histórias de vida a mim, abrindo suas casas e suas almas, sem nenhuma cerimônia.

À querida orientadora e irmã de sonhos e de velhos carnavais, Josebel Fares que tem sido incansável na disseminação de uma educação sensível por onde passa.

À banca que me apoiou com orientações valorosas dando maior consistência ao meu caminhar.

Às manas de humanas, todas, pesquisadoras do CUMA, casa que me abrigou com carinho e afeição, possibilitando pegadas mais seguras em direção aos meus objetivos.

Gratidão especial às manas “miçangueiras”: Patrícia Godinho, Luciana Amoras e Margareth Brasileiro, que ajudaram na construção da *rastag* #mestradopodeserleve, consolidando uma fraterna parceria, que começou com as reuniões de grupos de estudos e se fortaleceu nesses dois últimos anos, sem data para acabar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Pará, por meio do Mestrado em Educação, na linha de Pesquisa Saberes Culturais e Educação na Amazônia, que há 15 anos vem abrindo caminhos para a valorização e o reconhecimento de novos saberes, dentre os quais, dos povos originários da Amazônia.

Enfim, não seria fácil encarar esse desafio sem o apoio, a amizade, o carinho de todas essas pessoas que me rodearam o tempo todo, segurando as minhas mãos, facilitando minhas pegadas por mais conhecimentos, por meio de uma educação sensível e comprometida com um mundo melhor para todos e todas.

A vocês meu carinho e meu apreço.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Alvorada.....	12
Figura 2: Imagem do caranguejo gigante na entrada da cidade.....	21
Figura 3: Mapa de Santarém Novo, com a localização das ruas onde moram os quatro mestres.....	22
Figura 4: Imagem do mangue.....	32
Figura 5: O barracão.....	40
Figura 6: Casa do mestre Sabá.....	41
Figura 7: Rio Maracanã, rio que banha a cidade.....	43
Figura 8: Imagem de São Benedito pintada no barracão.....	45
Figura 9: Irmandade de São Benedito.....	47
Figura 10: Troncos de siriúba, árvore que dá origem aos tambores de carimbo.....	49
Figura 11: Tambores de carimbó confeccionados pelo mestre Sabá.....	51
Figura 12: Maracas feitas da árvore cueira, por mestre Sabá.....	53
Figura 13: Dançarinos no Barracão de São Benedito.....	54
Figura 14: Grupo Os Quentes da Madrugada.....	54
Figura 15: Mestre Ticó cantando no barracão de festa.....	56
Figura 16: Mestre Dico tocando durante Festival do Caranguejo, 2018.....	57
Figura 17: Mestre Bento tecendo rede de pescar.....	82
Figura 18: Artesanatos feitos pelo mestre Sabá.....	86
Figura 19: Levantação do mastro da Festa de São Benedito.....	87
Figura 20: Mestre Ticó preparando o terreno para plantar mandioca.....	89
Figura 21: Carimbó, patrimônio cultural.....	91
Figura 22: Mestre Dico Boi tecendo paneiro.....	94
Figura 23: Mestre Lino dançando.....	99

SUMÁRIO

1 A FESTA VAI COMEÇAR	12
1.1 OS PRIMEIROS ACORDES	21
2 (EN) CANTOS DO BATUQUE	40
2.1 O BARRACÃO E A CASA	40
2.2 O CANTO DO RIO E DA FLORESTA	43
2.3 A DEVOÇÃO AO SANTO PRETO	45
2.4 A IRMANDADE DE SÃO BENEDITO	47
2.5 O CARIMBÓ.....	49
2.5.1 O Carimbó de Santarém Novo	51
2.6 OS QUENTES DA MADRUGADA.....	54
3 VOZES DA FLORESTA	57
3.1 OS DONOS DA FESTA (documentário).....	61
3.1.2 Mestre Ticó	63
3.1.3 Mestre Bento	68
3.1.4 Mestre Dico	74
3.1.5 Mestre Sabá	78
3.2 SABERES (EN) CANTORIAS.....	82
3.2.1 Cantos Ancestrais	86
3.2.2 Cantos Sagrados	87
3.2.3 Cantos da Mãe Natureza	89
3.2.4 Cantos de Resistência	91
3.2.5 Cantos do Bem Viver	94
4 A FESTA NÃO ACABOU	96
4.1 UM MESTRE SE DESPEDE: <i>In Memoriam</i>	99
4.1.1 O Voo do mestre	100
5 REFERÊNCIAS	101

1 A FESTA VAI COMEÇAR



Figura 1: Alvorada
Fonte: arquivo da pesquisa

*Quem em quiser vim nesta festa
não precisa convidar
saiu na Folha do Norte
na Província do Pará
Ela voou, voou, voou...(refrão)
Ela caiu, caiu, caiu...(refrão)
Em sua porta, ela sentou¹...*

¹ Carimbó que abre a Festividade de São Benedito todos os anos, no mês de dezembro, no município de Santarém Novo. A autoria da canção é desconhecida.

Eram 4 horas da madrugada do dia 27 de dezembro de 2018. O sol prestes a nascer tinha como paisagem de fundo uma vasta mata de manguezal. Uma procissão embalada pelo som de um batuque ia invadindo as ruas de Santarém Novo, em busca da casa do festeiro de São Benedito, que naquela noite seria o responsável pela festa de devoção ao Santo. Ainda meio sonolenta, pus-me em frente à casa de meus sogros, depois de ser acordada com um foguetório sem fim, seguida de uma cantoria que tomava as ruas, misturada com a cantaria dos galos. Era o alvorecer da Festa de São Benedito.

Este é o cenário deste trabalho que aos poucos vai contar essa história, conforme o desejo de seus intérpretes. Sou ouvinte de uma infinidade de narrativas, que descrevo neste texto, pontuado pelas experiências vividas em campo. Aqui, também narro o desenrolar de uma pesquisa que começa contando um pouco sobre como se deu a minha aproximação com o município de Santarém Novo, com o seu universo cultural, dentro do qual, a festividade de São Benedito e a relação estabelecida com os mestres de carimbó que protagonizam esse festejo. A esses registros somaram-se às narrativas dos velhos sogros, moradores da localidade, aumentando a minha curiosidade em descobrir o que havia soterrado em suas memórias, ricas de imagens.

Os meus sogros foram os primeiros narradores e os motivadores dessa história. Conheci o município de Santarém Novo por meio deles. Os primeiros contatos davam conta de uma cidadezinha pequena, com características ribeirinhas, como tantas outras de nosso Estado. Após as primeiras idas na comunidade fui me apropriando de algumas celebrações que ocorriam anualmente, por meio de manifestações religiosas como a Festa de São Benedito. Há cerca de 150 anos, o carimbó é o ritmo que abre todos os anos essa festividade.

Esta história remonta o ano de 1987, quando eu ia passar as férias escolares com os meus filhos no município de Santarém Novo. Esse ritmo cadenciado que dá vida ao carimbó me sacudia até altas madrugadas. Esse era um ritmo que se sobressaía nas noites de dezembro. A festividade da Irmandade de Carimbó de São Benedito começa antes do natal, no dia 20, e só termina na “virada do ano”, na noite do dia 31 de dezembro, totalizando 11 dias de festa.

Desse modo, embalada pela cadência dos tambores, muitas perguntas me rondavam e uma mistura de curiosidade e energia surgia. O que teria dado origem à essa história do carimbo no município? Quem eram esses tocadores e cantadores que embalaram meus sonhos nas noites de dezembro?

Após algum tempo atuando na área da educação e da comunicação – pois desenvolvo atividades nesses dois campos, aliando vários projetos profissionais desenvolvidos ao longo da vida, e tomo a educação como fonte inspiradora – trabalhei anos nesta área, sempre com

um olhar diferenciado sobre os saberes que os alunos traziam de casa, principalmente, com relação aos saberes ligados ao aspecto cultural, durante os cinco anos em que vivi no Marajó. A presença do carimbó tornou-se uma constante nas programações culturais que coordenei como professora, no arquipélago do Marajó, mais especificamente, nos municípios de Soure e Breves. Alí começou a se delinear a ideia inicial que chamou a minha atenção por essa manifestação de cunho popular, associada sempre às narrativas que ouvia meu sogro contar, nas tardes acompanhadas de café em sua residência.

Aos poucos, essas inquietações foram tomando corpo, sobretudo, após a entrada na universidade, no mestrado, depois de aprofundar debates e leituras. Assim como diversos questionamentos foram surgindo no âmbito da resistência e dos vários saberes presentes nas vozes dos mestres de carimbó. Ainda que uma nova ordem tenha se apresentado nesses tempos difíceis decorrentes de uma globalização neoliberal, excludente e opressora que assolou os países latinos no sentido de dominá-los.

Nessa perspectiva, a pesquisa flerta com algumas questões do gênero, pois neste campo, perfaço algumas críticas nessa direção. Em face disso, retomo a proposta de Catherine Walsh, citada por Candau (2009) que acredita que “desde os anos 90, a diversidade cultural na América Latina se transformou num tema em moda”. A partir desse entendimento, acredito que alguns aspectos culturais têm sido um canal de resistência que deu origem a uma infinidade de temas, discussões do gênero se dão em diversos fóruns de discussões no meio acadêmico e fora dele.

Nesta rede de discussão que visa a desconstrução desse mito, observo que apesar dos esforços dos teóricos decoloniais, no presente, ainda persistem grandes focos de dominação sobre as populações até hoje consideradas subalternas².

Em Santarém Novo, o desinteresse pela cultura da terra foi agravada pelo fato de que até pouco tempo, os adolescentes eram proibidos de dançar o carimbó na festividade de São Benedito, pois era considerada uma dança voltada para os adultos. Posteriormente, esse paradigma foi quebrado para que a manifestação pudesse ser alargada para um número maior de pessoas e, assim, tornou-se mais conhecida. Hoje, a festa abre com a participação de grupos mirins, como uma forma de difundir o carimbó, desde cedo entre as gerações mais novas.

² Termo cunhado do filósofo Antonio Gramsci, ao se referir aos movimentos da sociedade civil organizada ou não, formados, em sua maioria, por associação de moradores, trabalhadores informais, movimentos urbanos e rurais, presentes nas sociedades capitalistas.

Na luta por esse reconhecimento observei, principalmente nos últimos tempos, a organização de vários movimentos sociais que surgiram como formas de resistências por parte das populações tradicionais, por meio de suas manifestações culturais, que têm servido de escudo para romper com a dominação que, historicamente, as mantiveram silenciadas.

Dessa forma, perceber o potencial da força desses mestres foi uma forma de investir em trazer esses saberes culturais submersos no universo amazônico. Por esse viés, entendo o movimento como uma forma de resistência que aumenta a possibilidade de reconhecimento do que vem sendo produzido por essas comunidades. Este foi o caminho que percorri para desvelar a questão problema que me acompanhou deste o início da pesquisa e que fez surgir uma pergunta fundamental: Que saberes são produzidos pelos mestres de carimbó de Santarém Novo? E para responder este problema utilizei algumas questões norteadoras: de que forma os mestres de carimbó produzem seus saberes? Como eles se reconhecem enquanto detentores de saberes? De que forma trabalham na circularidade de seus conhecimentos?

Ademais, propor um estudo sobre os saberes dos mestres de carimbó do município de Santarém Novo fez nascer o objetivo geral da pesquisa que foi o de **cartografar os saberes dos Mestres de Carimbó de Santarém Novo, como incentivo ao reconhecimento deles, para o capital cultural brasileiro**. Em seguida, elenco os objetivos específicos: identificar os saberes dos mestres; registrar suas histórias de vida; divulgar junto à comunidade, por meio de uma publicação, a importância de seus saberes.

Logo, a ideia de transformar os saberes desses mestres em pesquisa e registros passa pela necessidade de marcar e firmar suas histórias de vidas, que se configuram como verdadeiros marcos identitários nessa Amazônia³ continental, mas que, por diversos fatores, dentre os quais o silenciamento cultural, ainda se encontram submersos no mundo solitário e adverso que circunda os moradores do município.

Ao posicionar a pesquisa no espaço amazônico, levando em consideração a fala desses mestres, tomo como referência o pensamento de Paes Loureiro (1995, p. 55) e a ideia de que “a cultura está mergulhada em um ambiente onde predomina a transmissão oralizada, que revela de forma predominante, a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural”.

Inicialmente, a pesquisa tinha como foco cartografar os saberes do carimbó presentes nas narrativas dos mestres. Mas a partir da imersão na pesquisa de campo, deparei-me com

³ Refiro-me a uma Amazônia que apesar de fazer parte de 80% do região norte, ainda sofre pelo descaso das autoridades, sendo tratada como periférica em algumas narrativas do país.

um universo maior de saberes que extrapolam a vinculação deles com essa manifestação cultural, que são os conhecimentos experienciados ao longo de suas vidas.

Essas experiências compõem suas histórias de vida e formam um campo imagético constituído de múltiplos saberes que vão, por exemplo, desde o conhecimento dos rios, das matas, passando pelos mangues, de forma harmoniosa, até quando quebram o silêncio no barracão de São Benedito, com seu tocar e cantar.

Esses saberes se entrecruzam entre o carimbó e a luta pela própria sobrevivência, uma vez que, a mão que toca é a mesma que pesca, planta e caça o alimento. E porque os sujeitos são motivados a fazer de suas vidas uma história? Para Gaston Pineau (2012, p. 111): “querer fazer da sua própria vida uma história, é querer ter acesso à historicidade, ou seja, à construção pessoal de sentido a partir dos sentidos estabelecidos, dos não-sentidos e dos contra-sensos que escandem e balizam a experiência vivida dos intervalos, nascimento e morte, organismo e meio ambiente”.

Essa construção de sentidos de que fala Pineau, transportou-me para as narrativas dos mestres de carimbó. Aproprio-me novamente do autor para exemplificar de que maneira a vida dos mestres é historicizada através das narrativas:

Essa vida historicizada narrativamente é um rebento frágil, sempre a requerer cuidados, pois suas bases evoluem continuamente e não passam, portanto, de pontos ou de pontos relativos. Quase sempre, isso é o bastante para permitir que os vivos avaliem o vivido. Mas esses pontos são apenas as pontas de um duplo *iceberg*: o organismo e o meio ambiente, a estrutura psíquica e a estrutura social e ecológica. São, mais propriamente, bússolas que identificam pontos de exploração do que mapas já inteiramente elaborados. Essas identidades narrativas não esgotam, portanto, a busca de sentido, elas a inauguram (PINEAU, 2012, p. 117).

Assim, compreender o que representa a história de vida dos mestres de carimbó de Santarém Novo para a comunidade do lugar, para a academia e, para mim, enquanto pesquisadora, fez-me percorrer um denso caminho cartográfico e movente, que como define Pineau (2012, p.119), força a ultrapassar “os limites das metáforas que dão conta dos trajetos humanos[...] pilotar e compreender os trajetos vitais obriga a trabalhar, ao mesmo tempo, o mapa e o território”. E foi assim, que me vi, ora redesenhando, ora reescrevendo junto com mestres, o que para eles deveria ser dito.

Portanto, nesta construção que me propus a elaborar junto com os intérpretes, coloque-me no papel de uma ouvinte atenta com relação às histórias de vida, e dessa forma, aproprio-me da voz deles, em alguns momentos, em consonância com a minha, no mesmo nível,

sem recuar ou recortar o que eles têm a dizer. Suas falas são referenciadas em estilo itálico e para tanto, não precisei usar hífen para ratificá-las.

A vida de cada um dos mestres foi importante na construção desta história que começou lá atrás e ganhando corpo nas idas e vindas ao campo, originando a construção de um mapa que se move entre a comunidade, os mestres e suas histórias de vida costuradas em uma teia de saberes. Hoje, para além dessas convivências estabelecidas, vejo-me encantada pelo som do batuque de grandes e pequenos tambores fortalecidos pelos gritos que ecoam no salão de São Benedito.

A minha inteção foi enveredar pela chamada conversão semiótica proveniente de Loureiro, linha que apliquei como categoria analítica nesse estudo. Nesses termos, vi que o carimbó também se constitui em uma conversão semiotizada, a partir do momento que sofreu várias ressignificações ao longo dos anos, conforme as influências urbanas. Isso provoca uma mudança de sentido, uma vez que um “incansável doador de sentido, em um mundo insaciável de sentido, assim se constituiu o homem amazônico. Constituindo-se em um modo de ser que redescobre e transvive a existência sempre dentro de si” (LOUREIRO, 1984, p. 102).

O trajeto epistemológico da dissertação envolve aspectos nos campos sociológico, antropológicos, entre outros, conforme pontuei na pesquisa. Assim, deixo entoar os saberes dos mestres que delimitam o campo, conforme seus modos de vida, levando em conta, principalmente, a fala dos sujeitos da pesquisa.

Assim, centro-me na abordagem qualitativa, do tipo documental e de campo, com as técnicas de coleta de dados pautadas nas entrevistas narrativas, na observação participante das várias reuniões e inúmeros encontros com os mestres, que me possibilitaram a produção de um pequeno documentário, com suas narrativas orais. A análise dos dados se deu a partir das notas cartográficas dos saberes, delineadas nestas formas de fazer pesquisa.

Além disso, utilizei imagens e gravações de áudios para registrar as narrativas que serviram para desenvolver este estudo, e num futuro, produzir uma publicação contendo a cartografia de suas vozes e seus saberes narrados. Para isso, utilizei aspectos da cartografia poética de Fares (2003) uma vez que, suas falas são permeadas de uma poética, em trechos que transbordam encantarias por meio de um universo simbólico, advindo do imaginário dos mestres

Na busca de compreender os caminhos da pesquisa documental bibliográfica, juntando fontes essenciais que serviriam de base para o traçar cartográfico. Dentre eles, cito autores como: Paul Zumthor (1993; 2007; 2010); Jerusa Ferreira (2004); Matín-Barbero (2004);

Bernard Charlot (2013); Josebel Fares (2003; 2008; 2015; 2018); Paes Loureiro (1995); Gaston Bachelard (1993); Carlos Brandão (1981, 2002; 2010), entre outras importantes contribuições teóricas.

Em um primeiro momento foi difícil o acesso e a aceitação dos mestres em participar da pesquisa, pois eles alegaram que várias pesquisas já haviam sido realizadas, e que alguns pesquisadores, após a coleta de dados, sumiam e não davam nenhum retorno sobre havia sido feito. Então, assumi o compromisso de dar um retorno para os mestres sobre a pesquisa, esse acordo foi se cumprindo desde os encontros iniciais em que participei ativamente da vida com eles. Daí, em um dos momentos da pesquisa fui em uma assembléia da Irmandade e socializei aspectos sobre os objetivos de minha pesquisa, ouvindo suas ideias e anseios, dentre os quais, a necessidade de terem suas histórias divulgadas em alguma publicação.

Os mestres, intérpretes da pesquisa não se importam de serem chamados, por seus próprios nomes, ou pelos apelidos como são conhecidos na comunidade e assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, que segue em anexo.

Muitos livros, artigos e publicações diversas me auxiliaram no trajeto deste trabalho. No campo específico do carimbó, no período compreendido entre 2004 até 2018, consultei e li algumas dissertações e teses desenvolvidos sob esse tema, em diferentes regiões, que contribuíram para a pesquisa. No banco de dissertações do Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade do Estado do Pará-PPGED/UEPA constatei que não existe, até o momento, nenhum registro de trabalho sobre o tema do carimbó, assim como, também no Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal do Pará do Instituto de Educação - PPGED/UFPA. Os trabalhos encontrados sobre essa temática estão vinculados a outros programas de Pós Graduação, como Música, Arte, Antropologia e Comunicação Social. E mesmo os trabalhos encontrados nesses programas não estudam, especificamente, os saberes dos mestres a partir da festa do carimbó, apesar de destacarem a Festividade da Irmandade de Carimbó de São Benedito.

Estudiosos como Vanildo Monteiro (2010), em sua dissertação, defendida na área de Música, na Universidade Federal da Bahia, intitulada “Tambores da floresta: Tradição e Identidade no carimbó praieiro de Salinópolis, no estado do Pará”, faz referência ao carimbó praieiro, ao apresentar um estudo sobre a performance do tambor no carimbó, contando a história do “carimbó praieiro”, os aspectos da tradição e da identidade musical, concluindo ser o tambor o instrumento fundamental para o carimbó por representar a tradição e a identidade musical dessa manifestação.

Na tese de doutorado em Antropologia da Universidade Federal do Pará, intitulada “As três margens do rio: travessias, memórias e histórias do bairro alto de Curuçá-Pa”, a professora Renilda Bastos (2010) faz referência ao carimbó vivido na comunidade do Bairro Alto de Curuçá, trabalho que me trouxe um leque de importantes informações e que me auxiliou no decorrer da pesquisa.

Também recorri à tese de doutoramento: “Círio de Nazaré: a festa da fé e suas (re)significações culturais”, de autoria da professora Ivone Xavier (2010), defendida no programa de Doutorado em História, na Pontifícia Universidade Católica, que me ajudou a compreender a questão da relação de respeito, temor e admiração pelos Santos, presentes no catolicismo caboclo ou devocional, pesquisado pela referida professora.

No entendimento sobre o homem amazônida também foi importante observar os conceitos trabalhados por Nazaré Cristina Carvalho (2006), em sua tese: “Entre o Rio e a Floresta: um estudo do imaginário e da ludicidade de crianças ribeirinhas”, defendida no Programa de Doutorado em Educação Física, da Faculdade Gama Filho.

Por sua vez, no livro intitulado *Entre o mito e a fronteira*, de Fábio Castro (2011) cita o estudo do historiador Nunes Pereira, que propõe uma classificação geográfica para o carimbó, segundo a qual teríamos o carimbó praieiro (zona litorânea), o carimbó rural (regiões do Tocantins e Baixo Amazonas) e o carimbó Pastorial (Marajó).

Na área da comunicação social consultei a seguinte dissertação “A natureza comunicativa da cultura: pesquisa exploratória sobre a Festividade de carimbó de São Benedito de Santarém Novo-Pará”, de Gleidson Gomes(2013), defendida no Programa de Mestrado em Comunicação Social, da Universidade Federal do Pará. Nesse estudo, o autor busca compreender a natureza comunicativa da festividade, por meio do estudo de suas características e assim, determinar os elementos comunicacionais presentes na festa.

O estudioso Vanildo Monteiro (2016) estuda o carimbó de Santarém Novo e em sua tese se fixa no “Carimbó do Santo Preto: a presença negra na performance musical da Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)”, trabalho defendido na área de Música, na Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. Pesquisa que percorre uma visão mais direcionada para a presença do negro no carimbó de Santarém Novo, com enfoque maior para os instrumentos musicais oriundos da influência africana.

Em um trabalho mais recente, fruto de sua tese em Comunicação Social, intitulada “Comunicação poética e música popular: uma história do carimbó no Marajó”, lançado em formato de livro, Marcelo Gabbay (2017) considera o fato de o carimbó ter surgido ao mesmo tempo, em diversos territórios paraenses “que se quer mantinham comunicação entre si, como

a costa do Salgado (Marapanim, Curuçá, Maracanã), do Tapajós (Santarém, Altamira) e do Marajó (Salvaterra, Soure e Ponta de Pedras).

A pesquisa de Dia Favacho contribuiu significativamente para este trabalho, principalmente, ao abordar o tema da cartografia em uma dimensão poética, estética e educativa: “como um instrumento de educação poética [...] uma poesia com possibilidade de desconstruir a própria cultura, deixando o homem livre para virar lobo, levando-o a vivenciar o entorno, educando-o sensivelmente para a natureza: o movimento das águas e o questionamento do real” (FAVACHO, 2018, p. 21).

O levantamento de todos esses trabalhos foi importante para que eu caminhasse com mais segurança em um território pouco conhecido, de pesquisas que enriqueceram e potencializaram, principalmente, no tocante ao conhecimento do homem amazônida e suas poéticas, além de me apropriar melhor sobre a manifestação do carimbó no território paraense.

Ao apresentar na pesquisa, a construção de uma cartografia sobre os saberes dos mestres de carimbó de Santarém Novo, cheguei na etapa final, mapeando alguns dos saberes dos mestres de carimbó que integram a Irmandade de São Benedito, responsável pela festividade do Santo e pela manifestação cultural que ocorre todos os anos no município, no período de 20 a 31 de dezembro, no barracão dedicado à Festividade. Durante as onze noites do mês de dezembro, os integrantes do grupo “Quentes da madrugada”, formado em sua maioria por mestres que produzem o carimbó e que participam dos festejos há dezenas de anos, animam os dançarinos e os festeiros, tocando e cantando o carimbó.

Nesta seção, desenhei todo o percurso que tracei durante a pesquisa, para que chegasse até aos mestres, procurando facilitar ao leitor, a compreensão das pegadas iniciais que me direcionaram até a cartografia final, com registros de seus saberes e histórias de vida.

Daqui em diante, faço uma reunião dos elementos que compõem a pesquisa, esses dados encontram-se subdivididos em mapas, e cada mapa contém os caminhos percorridos, as histórias de vidas dos mestres e seus saberes.

1.1 OS PRIMEIROS ACORDES



Figura 2: Imagem do caranguejo gigante na entrada da cidade
Fonte: arquivo da pesquisa

Ao chegar em Santarém Novo, a imagem de um enorme caranguejo, signo de maior repercussão no ramo da gastronomia do município, deu-me as boas vindas. Todos os meses de julho, período de maior fluxo de pessoas na cidade, ocorre no município o “Festival de caranguejo”. Esse crustáceo é o símbolo que expressa a vocação do lugar, conhecido como o melhor e maior caranguejo da região do Salgado paraense.

A caminhada por entre as águas do rio e as estradas de terra marcada por muitas idas e vindas situa-se no limiar dos mangues reais e subjetivos. Desse modo, nos últimos anos, pude conhecer de perto essa realidade na convivência com esses intérpretes da pesquisa durante a minha estada em campo. Assim, pouco a pouco me vi rodeada das histórias de vida colhidas, narrativas ouvidas junto às casas de farinha, nas barracas, sempre localizadas no fundo dos quintais e no velho trapiche erguido bem em frente da cidade. Era por ali que se chegava ao município, até a década de 50, antes de construírem a estrada de 11 quilômetros que deu acesso à PA-324, estrada que liga o município por terra, à capital Belém. Andar por essa vicinal foi se tornando rotina para mim, nos últimos anos, estreitando, cada vez mais, a relação com moradores do pequeno vilarejo.

censo do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, realizado na cidade, no ano de 2012, possui 6.145 habitantes.

A maioria de seus habitantes é formada por agricultores de mandioca, milho e macaxeira, que aliam essas atividades extrativistas à pesca, à caça de animais, além da criação de aves e da prática mais comum no município, que é a captura de caranguejos.

Com o objetivo de assegurar o uso sustentável e a conservação dos recursos naturais renováveis, protegendo os meios de vida e a cultura da população extrativista local foi criada a Reserva Extrativista Chocoaré-Mato Grosso, por meio do decreto presidencial de 13 de dezembro de 2002.

A história do município não se dá de forma linear, já que, por muito tempo, foi distrito do município de Igarapé-Açu e, mais tarde, do município de Maracanã. Só por volta da década de 60, mais precisamente no ano de 1962, foi desmembrado e elevado à categoria de município. Ainda no final do século XVII e início do século XVIII, a história da criação do município que havia sido desmembrado de Maracanã, é narrado por Corrêa e Corrêa Junior (2010), autores que trouxeram importantes informações acerca da época em que a Província do Grão-Pará e Maranhão ainda era independente da Província do Brasil.

Através da Lei nº 1.127, de 11 de março de 1955, publicada no Diário Oficial Nº 17.855 de 13 de março de 1955, o Governador General Alexandre Zacarias de Assumpção determinava o estabelecimento de mais vinte municípios em território paraense, dentre eles Santarém Novo. Pelo Parágrafo 1º da citada lei, estabelecia-se que os prefeitos dos municípios recém-criados seriam nomeados pelo Governador do Estado, devendo exercer interinamente o cargo executivo até a data da eleição direta que definiria constitucionalmente a primeira eleição municipal, prevista para acontecer em outubro daquele mesmo ano. (CORRÊA; CORRÊA JUNIOR, 2006, p. 38).

Em conversas com moradores mais antigos, eles contam que para se chegar a Santarém Novo vinha até Castanhal de caminhões, chamados à época de “pau-de-arara”, antes, descia primeiro em Castanhal para pegar um trem que deixava próximo ao rio Livramento, em Igarapé-Açu. De lá, vinha-se de barco a remo até o município de Santarém Novo. Ali, ainda hoje, se vê um pequeno trapiche, uma praça com a Igreja Matriz e um Ginásio de esportes, que foi construído mais recentemente.

Atualmente, a comunidade se reúne na pracinha, principal lugar de encontro e cenário para se contar e ouvir histórias, reunir grupos de jovens, pessoas idosas e passear com as crianças. Ali também se ouve o som dos tambores de carimbó, ecos que ficaram guardados na

minha memória de um tempo que ficou bem lá atrás. Hoje, os jovens se reúnem na praça para acessar a rede de internet parcialmente disponibilizada pelo Navegapará⁴.

Foram essas narrativas ouvidas que aumentaram a minha curiosidade de conhecer melhor o cotidiano dos mestres de carimbó, aliadas às histórias contadas pelo meu sogro Mestre Lino, aguçaram minhas inquietações a cada dia. Tanto que encontrá-los pelos caminhos da roça, vê-los em seu cotidiano, tocando, cantando, compondo, preciosidades de uma vida simples e cheia de variados atributos, dentre elas, a execução do carimbó, foi estimulando a vontade em saber mais sobre essa manifestação.

A partir da observação do cotidiano dos moradores de Santarém Novo, por meio da convivência no seu dia-a-dia aprofundi o conhecimento sobre os mestres de carimbó. A história de vida de cada um, despertou meu interesse e vi que eles são, em sua maioria, produtores não só de cultura, mas, para além disso, donos de histórias que se misturam com a própria história do município.

Ao escolher o município, pela proximidade familiar e pela convivência com sua gente, recupero um olhar curioso e questionador, associado aos conhecimentos a partir do mestrado. Esses fundamentos se configuram em mais um incentivo para pesquisar os saberes dos mestres de Santarém Novo e a narrativa de suas vidas.

Em muitos momentos, precisei me equilibrar entre os troncos que redesenham uma teia rizomática⁵ a partir das raízes fincadas no mangue que dão vida ao percurso que tenho feito, para que entendesse a necessidade de ultrapassar barreiras que me circundavam. E aí incluo as linhas simbólicas e as reais.

Nesse âmbito, recupero Barbero (2004, p. 12) e sua assertiva: “quem disse que a cartografia só pode representar fronteiras e não construir imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos?”. Para este autor, a cartografia na América Latina é movente e se lança em múltiplas direções. Assim, foi preciso que refizesse também minhas pegadas iniciais para que a cartografia fosse ampla e coubesse todas as realidades, por meio de leituras “oblíquas” – que Barbero (2004, p. 19) define como “leituras fora de lugar a partir de um lugar diferente daquele no qual foram escritos”.

O estudioso explica a necessidade de se fazer “o próprio caminho em busca de orifícios por onde se possa oxigenar o campo e assim “conectá-lo com as preocupações da reflexão filosófica e as buscas das ciências sociais” (BARBERO, 2004, p. 18). É ainda o

⁴ Programa de inclusão digital implantado em 2007, pelo Governo do Estado, em Belém e em vários municípios do Pará com o objetivo de democratizar o acesso à internet às populações do Estado.

⁵ *Rizoma* é um termo botânico que significa a extensão do caule que une sucessivos brotos utilizado pelos filósofos pós-modernos Deleuze e Guattari para expressar uma forma de pensar aberta, ramificada.

próprio Barbero que também alerta para a necessidade de se trabalhar na construção de um “mapa noturno” para que se possa explorar “as zonas da realidade humana ainda desconhecidas, que não se pode avançar, a não ser apalpando-as”.

Dessa forma, tendo como inspiração o pensamento de Barbero no âmbito da cartografia, procurei me lançar em todas as margens que o campo me apresentou, caminhando por entre raízes e trilhas, como se estas formassem longas teias, a princípio, emaranhadas, mas que aos poucos, ia desembolando

Por diversas vezes, rompi a “normalidade” tão costumeira da configuração textual acadêmica, mas também foi preciso fugir desse formato para me colocar no patamar dos mestres. Auscultar suas narrativas e viajar por outras paisagens que eles me apresentaram, de tal modo, que essas etapas tornaram o estudo mais convincente para mim mesma, uma vez que, os mestres me apresentaram, por meio de suas narrativas, os labirintos invisíveis de suas vidas.

Diferentemente do planejado, os passos para construção desta cartografia foram, repetidas vezes, redesenhados por várias pegadas que iam e viam e às vezes nem conseguiam sair do lugar. Agora as trilhas foram resignificadas, delimitadas entre o rio e o a floresta, entre o trapiche e a roça, circundando o cotidiano dos mestres.

Procurei me situar no campo com novos olhares, mas existe uma dificuldade para se observar o todo, como afirma Fares (2003, p. 78):

O pesquisador nunca alcançará todas as sutilezas das diferentes formas de expressão, o mundo é imensamente maior que os nossos olhos. Assim, é indispensável depor “as armas” instituídas e abrir-se para a construção de novos roteiros e novas formas de caminhar. E, ao encontrar o inusitado, às vezes, precisa-se ter disponibilidade para mudar rumos e tempos programados. Em síntese, compreender que o alvo para onde a mira aponta não é a única forma de ver, mas que o olhar periférico, desfocado, comunica significados relevantes, configura o homem com menos disfarces, e com menos poses (como todo pesquisador, sabemos que a câmera e o gravador favorecem o gesto rígido, posado).

Nesse trajeto foi necessário compor um mapa da cultura com base nos saberes apreendidos, e mais adiante, desenhar os caminhos, refazê-los quantas vezes fossem necessárias, construindo e desconstruindo estradas, já que foi necessário não só descer ladeiras, mas subí-las, para que as linhas mapeadas fossem fiéis às travessias realizadas ora de forma prazerosa, ora em meio a desafios estressantes.

Nesse sentido, foi preciso trabalhar o mapa e o território, para construir trajetos não de fora para dentro, mas em permanente processo com os mestres. E, aos poucos, suas histórias

de vida foram revelando o enredo que deu vida à minha experiência enquanto pesquisadora . Foi necessário recorrer as palavras de HampatéBâ (2010, p. 214),

[...] se armar de muita paciência. Lembrar que o pesquisador precisa ter o coração de uma pomba, a pele de um crocodilo e o estômago de um avestruz. O coração de uma pomba para nunca se zangar, nem se inflamar, mesmo se lhes disserem coisas desagradáveis. Se alguém se recusa a responder sua pergunta, inútil insistir; vale mais instalar-se em outro ramo. Uma disputa aqui terá repercussões em outra parte, enquanto uma saída discreta, fará com que seja lembrado e muitas vezes, chamado de volta. A pele de um crocodilo, para conseguir se deitar em qualquer lugar, sobre qualquer coisa, sem fazer cerimônias. Por último, o estômago de um avestruz, para conseguir comer de tudo, sem adoecer ou enjoar-se. A condição mais importante de todas, porém, é saber renunciar ao hábito de julgar tudo seguindo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo é preciso saber esquecer seu próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente, transportando seu mundo consigo, ao invés de manter-se à escuta.

Por ser movente, acompanhar o cotidiano dos mestres, enquanto produtores de saberes, torna essa multiplicidade de olhares um tanto trabalhosa, já que essa produção de sentidos se constitui também, pelo fazer diário deles, seja pescando, seja fazendo farinha ou mesmo tecendo redes e paneiros para serem vendidos na comunidade.

Uma cartografia que se moveu em todas as direções e pavimentou vários caminhos pois, conforme Bachelard (1993 e p. 204), “ainda que centremos nossas pesquisas nos devaneios da tranqüilidade, não devemos esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho”.

Foi no descompasso durante o processo investigativo que surgiram indagações que foram sendo respondidas ao longo da caminhada. No intento de desvelar os saberes que os mestres de carimbó de Santarém Novo guardam por anos a fio, vi descortinando um manancial de saberes que ultrapassavam os contidos apenas na produção do carimbó, primeira movência desta pesquisa. Absorvi, dessa forma, outro aprendizado, para lembrar aqui de algo semelhante já descrito por Jean Duvignaud (1983, p. 22), ao se referir às manifestações culturais do Brasil afora:

Foi a exploração desses nichos que empreendi a seguir. Cavidades onde, por um momento de convivência precíval, agrupam-se homens e mulheres dispostos a despojarem-se, pelo espaço de algumas horas, de suas posições sociais, e por meio deste “conclave mágico”, segundo a expressão de Mauss, alcançarem uma plenitude, uma espécie de desabrochar. Para entender esse fenômeno, é necessário ingressar no lance, ainda que grotescamente, com o nosso reles arrastar de pés e nossos corpos contraídos.

Nessa analogia com as palavras do autor acima, entendo que conhecer o cotidiano dos mestres, sentir de perto a intimidade de seus devaneios foi determinante para redefinir os objetivos iniciais que nortearam o estudo. Uma vez preocupada em cartografar saberes que

eles acumulam ao longo da vida em torno da manifestação do carimbó, trouxeram outros saberes que para além dessa atividade cultural, circulam e margeiam toda existência deles na comunidade. Esse fato deu vida a uma cartografia movente, assim como a pororoça na Amazônia que se dá no encontro de várias águas. Usando de tal imagem (a da pororoça), aos poucos, fui sendo tomada por uma pororoça de ideias. Para o leitor que não conheça o que seria o fenômeno da pororoça, com base em Oliveira, faço questão de sinalizar com a citação abaixo:

[...] a pororoça se define pelo encontro entre duas diferentes forças a do mar e a do rio, no plano simbólico, a pororoça de ideias caracteriza-se pelo encontro entre diferentes forças de saberes, que se transformam em uma onda de idéias, que avança de forma avassaladora no processo de construção do conhecimento. Esse arrastar as idéias tem na natureza e na cultura amazônica, o eixo de formação de seu movimento (OLIVEIRA, 2004, p. 17).

E foi essa a sensação de movência, ebulição, de pororoça que me acompanhou durante todo o percurso do trabalho, girando não só minha cabeça, como meu corpo em nova direção agora, apontada pelos mestres e suas narrativas de vidas.

Percebo, então, que nesse entrecruzar de caminhos e descaminhos recorri também ao método que, busca por meio das histórias de vida dos mestres de Santarém Novo, referendar este estudo. E a receptividade foi maior quando percebi que eles queriam narrar suas histórias. O fato ocorreu de forma tão espontânea, que me fez seguir a trilha apontada por eles, que desaguou em ricas histórias, isso tudo deu maior movimento aos saberes que, posteriormente, emergiram para que eu pudesse melhor cartografar seus saberes.

Dito isso, durante a estada no campo abri-me à subjetividade dos mestres, o que possibilitou estreitar laços e facilitar a interação. A utilização da entrevista narrativa os estimulou a contar suas histórias de vida, e foi decisiva para alimentar esse movimento.

Para Daniel Bertaux (2010, p. 15), esse tipo de intermediação com as narrativas de vida “constitui uma descrição próxima da história realmente vivida”. Contudo, isto não inviabiliza outras formas de coleta de dados, tais como: observações participantes, registros no caderno de campo, registros fotográficos.

De forma complementar, para melhor compreender os discursos que emergem nas narrativas orais dos intérpretes, recorri a Eni Orlandi (1994), uma vez que o discurso passa a ser um elemento essencial para interpretação dessas narrativas. Para tanto, quatro narradores mestres integram essa pesquisa. Sendo os mais antigos na arte de tocar, cantar, compor e produzir instrumentos, saberes e conhecimentos distintos, com suas especificidades dentro da produção do carimbó.

A escolha dos quatro intérpretes se justifica pelo fato de serem os mais experientes na função que desempenham ao longo dos anos, e pelo espaço que ocupam dentro da Irmandade que lhes asseguram um lugar de fala de maior representatividade no município, se comparado aos demais. Como exímio fazedor de instrumentos cito o Mestre Sabá, especialista na feitura do tambor, maracas, e demais instrumentos de carimbó; na arte de cantar, destaca-se o Mestre DicoTicó; na arte do tocar, sobressai o Mestre Dico Boi e na composição das letras de carimbó, o expoente é o Mestre Bento.

Ao realizar as entrevistas narrativas com cada um deles, convivi com uma carga emotiva muito grande, pois a militância no carimbó se confunde com suas histórias de vida. Daí percebi a satisfação com que eles aceitaram participar das entrevistas, expressa por suas falas ansiosas e empolgantes, como se estivessem à espera dessa oportunidade para contarem um pouco de si, pois conforme lembra Pineau (2012, p. 111),

querer fazer da sua própria vida uma história, é querer ter acesso à historicidade, ou seja, a construção pessoal de sentido a partir dos sentidos estabelecidos, dos não-sentidos e dos contra-sensos que escondem e balizam a experiência vivida dos intervalos nascimento e morte, organismo e meio ambiente.

A história oral possibilita os registros e a compreensão de suas vidas. E a partir dos primeiros contatos vi que os mestres queriam falar de si e de maneira simples, por meio de “uma narrativa a partir das suas ações”, pois

essa vida historicizada narrativamente é um rebento frágil, sempre a requerer cuidados, por suas bases evoluem continuamente e não passam, portanto, de pontos ou de pontes relativas. Quase sempre isso é o bastante para permitir que os vivos avaliem o vivido. Mas esses pontos são apenas as pontas de um duplo iceberg: o organismo e o meio ambiente, a estrutura psíquica e a estrutura social e a ecológica. São, mais propriamente, bússolas que identificam pontos de exploração do que mapas já inteiramente elaborados. Essas identidades narrativas não esgotam, portanto, a busca de sentido; elas a inauguram (PINEAU, 2012, p. 112).

Levando em consideração tais pressupostos, a intenção foi trilhar por um caminho etnometodológico, entendendo a necessidade de compreender como esses mestres pensam a realidade social, a partir de suas atividades rotineiras do dia-a-dia.

Para a compreensão do processo de recriação diária produzida a partir da relação deles com a natureza, utilizei o que Loureiro denomina de conversão semiótica. Por meio dela, isto é, da conversão semiótica, procurei compreender o simbolismo e o imaginário que habitam o universo dos mestres de carimbó, sobretudo, nas práticas do fazer diário, e que dão vazão aos múltiplos saberes que possuem e partilham. Nesse âmbito, na visão de Loureiro (2007, p. 11)

é por meio da conversão semiótica que o homem “transforma, recria, ressignifica, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas ideias, por meio do que vai dando sentido à sua existência”.

Diante disso, o meu olhar buscou apoio nas falas dos mestres, e, centrada nessa perspectiva, recupero Zumthor quando o autor afirma que, para existir uma tradição poética de forma durável, é preciso que ela seja mantida ao mesmo tempo, pela reminiscência, o hábito e o esquecimento. E não por acaso, percebi nas narrativas dos mestres claramente a presença desses elementos (reminiscência, hábito e esquecimento), quando eles aludem o passado, fazendo dele algo costumeiro e acessível.

Aliás, é o mesmo Zumthor (1994, p. 13) que garante ao dizer: “nenhuma compreensão pode ser total; nenhuma interpretação faz sentido, a curto prazo, em virtude de sua própria natureza fragmentária. É aqui que intervém, na história das gerações humanas, “a função do esquecimento” uma vez que, “o esquecimento quer dizer ao mesmo tempo, morte e retorno à vida”. Valendo-me dessa afirmativa, noto que os mestres mergulham em narrativas que vão ao passado, passam pelo presente e apontam para o devir. Em síntese, percebo que alguns fatos são “esquecidos”, ou omitidos, conforme seus interesses.

Em função das vozes poéticas que emergem das narrativas dos mestres também fiz uso da cartografia poética tal como sugere Fares (2003) em sua tese: “Cartografia Marajoara: cultura, oralidade e comunicação”. Isso se deu em função de eu vislumbrar alguns desses saberes, ao mesmo tempo em que notei que, em suas essências, possuem um vínculo poético, pelo “processo contínuo de trocas simbólicas”. E, nesse caso, a poética se faz presente em meio à produção simples do conhecimento oriundo do cotidiano.

Nesses termos, Fares (2011, p. 83-84) defende que ao se propor uma cartografia, faz-se necessário ter em mente o seguinte raciocínio:

a carta é um signo que tem uma lógica própria, é instrumento de referência e mensagem, que remete mais a representação condicionada pelas tradições culturais, que a própria realidade espacial. Como texto, o mapa exige ao mesmo tempo uma leitura e uma interpretação e atua sobre a imaginação de quem o consulta.

Diante de tais entendimentos tive então que me reinventar para traçar um mapa, um desenho com as mãos dos mestres e com suas narrativas. E, como descreve Barbero (2004, p. 10), foi indispensável construir junto com os intérpretes, “imagens das nossas relações e dos entrelaçamentos, “dos caminhos em fuga e dos labirintos” que se apresentavam no ir e vir dos contatos com o campo. A partir de então, percebi que uma cartografia a partir da vida mestres, só poderia ser movente, uma vez que a vida igualmente se move em múltiplas direções,

delineando um mapa que tem com característica “assumir as margens”, rompendo com os modelos pré-estabelecidos.

Várias vezes tive que refazer o percurso e acabei me perdendo. Ocorre que Barbero também defende que “é preciso nos perder para que possamos nos descobrir”. (BARBERO, 2004, p. 12).

A concepção expressa na linha de Pesquisa Saberes Culturais e Educação na Amazônia, do programa de Pós-Graduação em Educação da UEPA, facilitou com que eu realizasse um reordenamento de objetivos, procurando o significado do (des)ordenamento dos saberes, o qual contém um poderoso chamado à indisciplina que possa desvelar os autoritarismos secretos e as inércias escondidas nas disciplinas acadêmicas, explicitando a batalha cultural que se dá no conflito e no desenho das falas. Cito novamente o autor: “Tudo isso para desorganizar as máquinas binárias e potencializar as forças de des-centramento que habitam as margens” (BARBERO, 2004, p. 41).

A linha de pesquisa possibilita, por meio da cartografia de saberes, o mapeamento das tradições culturais por meio de relatos orais, permitindo que os saberes cotidianos dos intérpretes sejam valorizados na tessitura de um mapeamento simbólico tecido diariamente, e que dão vida ao um processo educativo sensível, ao replicar seus conhecimentos, seja entre seus familiares ou nas pequenas oficinas que têm participado.

São os saberes enraizados na cultura vivenciada e apreendidos na chamada “escola da vida”, que estimula a movência que me acompanhou desde o início da pesquisa. Entendi a relevância de falar mais da vida dos mestres para compreender os saberes que eles acumulam ao longo de suas vidas, e que se constituem, no capital cultural que agregam, uma nova teia de significados.

O trabalho e campo me possibilitou ouvir atentamente as narrativas de vida como o objetivo de identificar os demais saberes, além dos inscritos no fazer do carimbó, que envolvem o ato de compor, tocar, cantar, produzir instrumentos, para poder registrar às suas memórias e, assegurar que, ao fim e ao cabo, esta pesquisa se transforme em uma publicação de suas histórias de vida, realizando o maior desejo dos mestres, para que outras pessoas acessem suas produções e suas contribuições para a cultura e para a educação de futuros mestres e de pesquisadores da área.

A pesquisa se estruturada de acordo com as pegadas que levam aos mestres. Então, dividi o trabalho em quatro partes, sendo que cada parte contém as suas particularidades que demarcam as trilhas percorridas até a cartografia final.

A primeira parte denominada “A festa vai começar” corresponde ao alvorecer do trabalho, ou seja, as primeiras linhas da pesquisa que vão sugerindo e demarcando os primeiros passos frente ao conhecimento da Festa de São Benedito. Nesta parte apresento na secção denominada “Os primeiros acordes”, as pistas iniciais em direção ao campo, a aproximação com o espaço da festa e com os intérpretes da pesquisa, além de sinalizar e contextualizar os determinados aspectos presentes na justificativa e nos objetivos do trabalho. E a secção “O som que vem do mangue” com o redenho da caminhada, a partir do novo caminhar e a contribuição de teóricos.

Na segunda parte: “Os (En) cantos do batuque” já demarco alguns signos como os tambores, o carimbó, o Santo e o grupo “Os Quentes da Madrugada” que garantem o ritmo da festa, além de sinalizar espaços que circundam os mestres, como o rio, a floresta, o barracão e a casa. Em seguida, destaco aspectos da Irmandade e, faço um traçado, de como a festa acontece. Já de antemão, chamo atenção para os elementos fundantes da cartografia maior, que deram sustentação para a construção da primeira parte da dissertação.

Na terceira parte denominada “Os guardiões da festa” apresento os mestres, as suas vozes e os seus saberes, demarcando a relação entre os intérpretes e ao mesmo tempo, sinalizando para as especificidades e habilidade de cada um.

Num primeiro momento, os leitores têm a oportunidade de assistir o depoimento dos mestres, com o registro de suas narrativas, em documentário, de 10 minutos, produzido com a finalidade de garantir a participação deles em vídeo e áudio na concepção deste trabalho. Em seguida, eles são apresentados em encartes, por meio de um mosaico colorido que mapeia, simbolicamente, o cotidiano em que vivem. Após isso, elenco os saberes que fluíram de nossas conversas, para efeito de compreensão dos leitores, pois na verdade, eles estão entrelaçados, em única teia, denominada “Vozes da floresta: cantoria de saberes”, dentre os quais: saberes ancestrais, saberes do sagrado, saberes da mãe natureza, saberes da resistência e saberes do bem viver.

Por fim, na quarta e última parte do trabalho que intitulei de “A festa não acabou”, elaborei algumas considerações a partir de minha convivência e experiência com os mestres, e aproveito para homenagear *In Memoriam* Mestre Lino Corrêa e o seu voo. Ao final do texto, apresento o quadro de referências bibliográficas, os documentos e os anexos na pesquisa.

De agora em diante, lanço o convite ao leitor, para que adentre na atmosfera do mangue e escute as vozes que ecoam da floresta e dos igarapés, sabendo que essas são as vozes que resisitiram todas as intempéries do tempo. E já antecipo que são vozes, prenes de saberes, repletas de significados. Logo, adivirto o leitor e também o convoco a não deixar que

elas (as vozes) se calem, dada a importância significativa para cultura do Estado, para o Brasil e, quiçá, para o restante do mundo, assim então que se percorra a entrada no território sagrado da pesquisa que começa no mangue, no rufar dos tambores.

1.2 O SOM QUE VEM DO MANGUE



Figura 4: Imagem do mangue
Fonte: arquivo da pesquisa

Após o exame de qualificação, voltei a campo com novos desafios que me direcionaram para lugares “nunca dantes navegados”, pois com novas ideias, a percepção se expandira e já não se fixava apenas nos saberes dos quatro mestres. Assim, mergulhei fundo na cultura do lugar, no cotidiano e na organização social em que estão inseridos os sujeitos da pesquisa. Em seguida, adentrei em um contexto múltiplo e diversificado de elementos significantes. Surgiu a necessidade de conhecer a rotina das pessoas da comunidade; iniciei a recolha das narrativas de vida; mapiei o contexto histórico-cultural-geográfico do qual fazem parte, para compreender melhor a produção dos saberes e da realidade em que vivem os intérpretes.

Posteriormente, trilhei um caminho mais denso com pegadas mais firmes, percorrendo espaços como igarapés e mangues do local. Essa visão adveio de uma mudança de paradigma, ou seja, de um novo olhar que contribuiu para a desconstrução de um pensamento colonialista, ancorado também em conceitos estudados.

Sobre esse aspecto, é visível que a descolonização do pensamento colonial, intrinsecamente enraizado em vários territórios e, mais especificamente, nas comunidades do

campo, não tem sido uma tarefa fácil, ou seja, de deter esse processo. É preciso, antes de qualquer análise ou reflexão sobre o assunto, que também aprendamos a descolonizar as nossas ideias, opiniões e atitudes diante de quatro séculos de dominação. E foi pensando em questões como essas que comecei a enxergar neste caminhar, exemplos de uma resistência decolonial. Assim sendo, observei que a decolonialidade não se manifesta somente no aspecto cultural dos povos colonizados.

A pesquisa centrada nos saberes permitiu uma nova mudança de foco, reconstruindo uma nova visão, na contramão de um pensamento eurocêntrico e excludente; possibilitando, assim, o surgimento de uma nova epistemologia, de uma linha que aceita e reconhece os saberes não escolarizados.

A construção de uma nova epistemologia passa pelo reconhecimento e autonomia conferida aos múltiplos saberes da sociedade. A aceitação passa pela pluriversalidade de conhecimentos que estão além de todas as fronteiras já delimitadas. Em contrapartida, os povos oprimidos se recriam dentro de suas próprias lógicas e valores, reinventam seus espaços e ressignificam as suas vidas, tal como adverte Brandão (1995, p. 20), “criam suas próprias formas de socialização e formam e consagram seus próprios mestres, a partir de suas próprias sabedorias”.

Desse modo, é a virada desse paradigma científico que garante a valorização do saber e da cultura, para assim reconhecer a sabedoria e a contribuição dos mestres de carimbó. Além disso, destaca a multiplicidade da vida simples e valorosa, das práticas culturais e artísticas de seus criadores, bem como o bem cultural que promovem para a comunidade que os cerca.

Atentei para a importância desse saber na perspectiva da relação com o mundo, por meio de uma educação que priorize a sensibilidade entre as relações, pois conforme Charlot (2000, p. 33) explica, “a relação com o saber é a relação do sujeito com o mundo” e isso demarca a produção de significados possibilitando diferentes processos em que

A educação é o movimento pelo qual uma geração recebe as criações culturais das gerações antecedentes e as transmite, ampliadas, às gerações seguintes, continuando, desse modo, o processo de criação da espécie. Mas, ao receber esse legado, cada um de nós, ao mesmo tempo, se constrói com um ser singular. Isso é fundamental para compreender a educação (CHARLOT, 2013, p. 169).

Essa forma de transmissão está na base dos saberes produzidos pelos mestres de carimbó que também transferem às novas gerações o seu legado, o seu saber e assim a educação se dá pelo viés da cultura. São esses mesmos saberes que se contrapõem à antiga visão de um conhecimento científico excludente. Dentro desse fluxo, a cultura se mescla com

a ciência promovendo novas formas de educar o homem, assim também, esses muitos saberes criam a necessidade de se trabalhar uma espécie de “ecologia de saberes”, para citar aqui um trecho de Boaventura Santos (2011, p. 75):

[...] algo que implique uma revolução epistemológica no seio da universidade e, como tal, não pode ser decretada por lei, pois, a ecologia dos saberes é, por assim dizer, uma forma de extensão ao contrário, de fora da universidade para dentro da universidade. Consiste na promoção de diálogos entre o saber científico ou humanístico, que a universidade produz, e saberes leigos, populares, tradicionais, urbanos, camponeses, provindos de culturas não ocidentais (indígenas, de origem africana, oriental etc) que circulam na sociedade.

A chamada “revolução epistemológica” de que fala o autor reconhece a emergência da virada do paradigma científico em que a ciência clássica cede espaço para as novas subjetividades. Sendo essa mudança fundamental para a própria evolução do homem e o reconhecimento de suas práticas e de suas culturas, independente do espaço e do contexto em que vivem, se estão em meio à sociedade do progresso ou não, se compactuam ou não do sistema capitalista, ainda assim, esses diferentes traços identitários não podem mais passar por nenhuma forma de opressão, por nenhuma forma de dominação e colonização de seus saberes, tanto é que essa nova percepção vem sendo aceita nos meios acadêmicos, como bem assegura Santos (2007, p. 28),

Em muitas áreas da vida social, a ciência moderna tem demonstrado uma superioridade indiscutível em relação a outras formas de conhecimento. Existem, no entanto, outras formas de intervenção no real que hoje nos são valiosas e para as quais a ciência moderna nada contribuiu. É o caso, por exemplo, da preservação da biodiversidade tornada possível por formas de conhecimento camponesas e indígenas e que, paradoxalmente, se encontram hoje ameaçadas pela intervenção crescente da ciência moderna.

Diante disso, direcionei a investigação no sentido de se valorizar a cultura produzida pelos mestres, com vistas a construir uma possível ecologia de saberes, e que essa refeida prática se efetivasse a partir do diálogo entre os seus saberes e os conhecimentos adquiridos na academia.

Para tanto, esse estudo se fundamenta em bibliografias de autores que buscam traduzir a relação do homem com a natureza e desta com seu cotidiano, expressa nos saberes presentes nas narrativas orais, que dão vida ao carimbó, seja pelo imaginário, pelo cotidiano e demais experiências, que permeiam as manifestações culturais, seja pelas histórias de vida que protagonizam esse conjunto de saberes.

Cada símbolo que cerca esses mestres possui uma força imagética e poética. Dessa maneira, precisei entender esse caráter sensível e simbólico para melhor me acercar de seus

fazerem. Nesse âmbito, com base em Bachelard, recuperei alguns conceitos que me ajudaram a enxergar esses símbolos e a força que eles têm para o homem da Amazônia. Por essa ótica retomo ainda a contribuição de Loureiro, estudioso que tem um extenso trabalho sobre a cultura amazônica e, justamente, nessa perspectiva possibilita um entendimento sobre a região considerando que

A cultura amazônica-herança transmitida de geração a geração, é partilhada pelos membros da sociedade regional. Para constituí-la nesse mundo de águas e florestas o homem foi percorrendo um trajeto antropológico pelo qual ele responde simbolicamente, por meio da cultura, aos apelos e desafios da realidade, revelando nesse processo, a totalidade cósmica de suas relações com a vida. Mitos, visualidade, rituais, atividades artísticas (neste estudo o carimbó), tornam-se expressões de uma “maneira poética de pensar e de se exprimir”, presentes nas culturas de origens e das quais a cultura amazônica é um caso de singular duração até bem próximo do alvorecer do século XXI (LOUREIRO, 1995, p. 391).

Então, pensando na forma como os mestres desta pesquisa constroem e reconstróem permanentemente o seu “trajeto antropológico”, tal como na proposição de Durand (2012, p. 41), que considera os percursos como uma “incessante troca que se processa no nível do imaginário entre as emoções subjetivas e as objetivas que se traduzem na própria existência do indivíduo”. Em paralelo, também foi fundamental dialogar com Bachelard que, para além dos quatro princípios de cosmogonias intuitivas, produzidos pelos quatro elementos da matéria: ar, fogo, terra e ar, procura aprofundar no âmbito da imagem poética, “a partir do momento que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1993, p. 184).

A prerrogativa do filósofo direciona para compreender não só o racional, mas o simbólico e o imaginário que habitam o ser. Assim, em cada encontro, em cada conversa, a simplicidade das narrativas mostrava a todo instante um novo jeito de caminhar no sentido de desvelar o que Bachelard (1993, p. 185) denomina de “fenomenologia microscópica”, esse olhar fenomenológico é condicionado a uma subjetividade pura, baseada em observações simples, diferentemente do pensamento científico, que sempre busca compreender as consequências .

Nesses termos, Bachelard (1993) defende essa transgressão de forma bem objetiva ao afirmar que a imaginação poética precisa deixar em suspenso o saber da crescente racionalidade “da ciência contemporânea”, para assim romper com “os hábitos de pesquisas filosóficas” Seguindo essa mesma recomendação fui em busca do cotidiano vivido por cada um dos mestres, procurando entender a conversão semiótica que eles fazem no dia-a-dia de suas vidas, ao sair para pescar, plantar, colher e, também para compor, tocar, cantar o carimbó nas festividades do município.

Para dar conta de um campo teórico coerente com a minha pesquisa, ancorei-me em leituras da área da cultura, utilizando autores Brandão (2010) e Loureiro (1995), com o objetivo de entender o contexto que constitui a teia que envolve a produção de saberes, para a partir daí, compreender melhor de que forma isso está presente no fazer diário dos mestres de carimbó.

Para uma melhor compreensão do fenômeno semiótico, simultaneamente, recorri aos estudos da voz cunhados pelo crítico literário e medievalista Zumthor, uma vez que, a voz que narra e que agora também me interroga, é nesse aspecto dialógico, a mesma voz que canta, é a voz carregada de poesia. Esse entendimento gerou a expressão oralidade poética, detentora de identidades. Por essa ótica, procuro compreender essas narrativas, e com a leitura de Zumthor tudo foi se esclarecendo aos poucos, pois entendo que são elas (as vozes) que compõem o percurso que vão desvelando os saberes que busco nesta pesquisa.

Esses mestres encontram prazer no fazer diário de suas sobrevivências que vai desde o acordar com o café no fundo da barraca, até o caminhar em direção à pesca ou à plantação da roças. Tudo é motivo para entoar uma canção. E essa tradição ainda se mantém porque ela é “mantida pela reminiscência, pelo costume e pelo esquecimento” (ZUMTHOR, 1997, p. 15-17). E a memória que advém desses elementos se constitui matéria de interesse, da qual a que me refiro, ao falar da oralidade dos mestres:

A memorização, meio natural de conservação da poesia oral, permaneceu a única forma em vigor, nas sociedades de escrita, durante o longo tempo em que seu uso ainda não estava generalizado: na Europa, até o fim do século XIX ou metade do nosso, dependendo das regiões; até hoje, em grande parte do chamado Terceiro Mundo. Para além do limiar tecnológico, a partir do qual sua importância relativa decresce relativamente, a memorização continua a cumprir seu ofício, à margem do arquivo” (ZUMTHOR, 2010, p. 276).

Essa mesma preocupação surgiu com a constatação de que vários mestres já haviam falecido, porém, percebi que a voz e a memória deles ainda se faziam presentes na fala dos que ficaram, sendo constantemente evocados. Esse fato lembrou-me da assertiva de Bosi (1987, p.74) que acredita na existência de um poder que os “velhos têm em tornar presentes na família, os que se ausentaram, pois deles ainda ficou alguma coisa em nosso hábito de sorrir, de andar”.

Dessa forma, tentei trazer esse sentimento de retorno ao passado, recuperando a memória daqueles que já não estavam mais ali em presença, mas que, de alguma forma, ainda exerciam uma forte presença, principalmente, das histórias que os mais novos recuperavam; ao mesmo tempo em o passado e o presente convergiam, convivendo de forma harmônica.

Além disso, descubro a experiência dos mestres de carimbó de Santarém Novo, para além das fronteiras, procurando instaurar o sentimento que descreve Ferreira (2007, p. 152): “dá tanto lugar à memória dessas comunidades, cujas culturas estão em vias de desaparecimento, ou em transformação, cujas vozes podem calar-se”.

De maneira similar, Maurice Halbwachs também escreve sobre uma memória coletiva e aqui achei interessante dialogar com esse autor, uma vez que, os mestres também reproduzem em suas falas situações vividas em conjunto e, em alguns momentos, é como se estivessem no mesmo espaço, convivendo com a mesma situação. O autor assegura que, “nossas lembranças permanecem coletivas e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos que só nós estivemos envolvidos e objetos que somente nos vimos” (HALBWACHS, 2006, p. 30).

No caso dos mestres de Santarém Novo, algo que tenham aprendido como o tocar, o cantar, com os que partiram, pois nas conversas, eles sempre remetem aos mestres que já “partiram”, mas que para eles ainda estão presentes. E é esta fala presente que reproduz a voz de quem já se foi, pois é preciso que a história atravessasse gerações, “cujos os fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos” (HALBWACHS, 2006, p. 90).

Loureiro (1995, p. 77) também faz referência à preservação dessa memória coletiva ao afirmar que, “a preservação dela por um grupo, ainda que pequeno é uma verdadeira tábua de salvação para toda a comunidade”. Na valorização da memória, Zumthor (2010, p. 8) mostra que “ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade, as tradições orais”. E fazendo uso dessa afirmação, ao mesmo tempo, incorporando-a em meu trabalho, entendo que, o saber desses outros fios é ouvir dos mestres o que eles têm a dizer, mapear o conjunto de saberes que promovem dentro desse contexto de transmissores de saberes na comunidade em que vivem.

Nesse âmbito, recupero a necessidade de fazer o mapeamento das vozes cotidianas da comunidade, entendendo que essa elevação “resulta de uma convergência de saberes e da evidência antiga e universal dos sentidos [...] e que elas “tecem uma trama contínua, horizontal, sucessiva, de onde surge e se distingue a dos poetas” (ZUMTHOR, 2010, p. 284). Ou seja, na mesma comunidade existem as vozes de seus moradores e, dentre estas, a dos mestres que se sobressaem e são elevadas à uma categoria poética. E ainda sobre esse aspecto, Zumthor (2010, p. 284) acredita que essa elevação “resulta de uma convergência de saberes e da evidência antiga e universal dos sentidos”.

As manifestações orais possuem um emaranhado de elementos que lhe dão vida, fenômeno que Zumthor (2010, p. 285) considera como performance. Em outras palavras, é ela

que sustenta a manifestação de acordo com suas raízes. Por exemplo, a performance dos mestres de carimbó, perpassa a produção, a exibição e a recepção do carimbó, no momento em que os componentes do grupo “Quentes da Madrugada” se apresentam no barracão da Irmandade de São Benedito. O grupo exhibe o carimbó pelo som dos tambores, pela voz e pela dança, veículos de transmissão de suas oralidades poéticas, instaurando aquilo que Zumthor (2010, p. 166) chama de “saber-fazer e de um saber-dizer, um saber-ser no tempo e no espaço”, de um saber que transcende a categoria de espaço-tempo.

É no carimbó que a voz do cantor se une ao toque do tambor que ecoa no salão, transmitindo aos dançarinos a força de uma manifestação expressa pela performance, que se origina na junção de todas essas ações, decorre aí o que o mesmo Zumthor (2010) entende como uma “ação complexa” veiculada por uma “mensagem poética” no aqui agora “transmitida e percebida”, ao mesmo tempo.

Nesse cenário a riqueza da manifestação recria toda essa performance que impulsiona os envolvidos, contribuindo para percorrer o leito do rio que alimenta e embala a vida dos mestres e o processo narrativo que emana deles, de forma mais apurada.

De acordo Zumthor (2010, p. 22), tudo é narrativa e o poder das narrativas vem de longe, remonta os tempos arcaicos, já que “o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em todos os confrontos imagináveis”. Além do mais, ninguém sonharia em negar a importância que as tradições orais desempenharam na história da humanidade. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm graças à elas, assim lembra (ZUMTHOR, 2010, p. 8).

Nessa perspectiva, no universo dos mestres de carimbó de Santarém Novo é comum que suas narrativas orais promovam uma poética da voz, uma vez que a vida, para eles, constitui-se numa mistura entre o fazer diário e a estética que envolve a natureza que os cerca, pois eles engendram poesia no momento em que expressam por meio do canto e da sua voz, a história da cidade,

*Santarém novo é uma terra de riqueza
Uma terra abençoada que contagia a natureza
Uma terra de riqueza, lá tem tudo o que se quer
Tem o festival do carimbó em homenagem ao mestre Celé
Tem o balé de Damiana e os Quentes da madrugada
A Festa de São Benedito
Esta festa é uma parada*

*Uma cidade hospitaleira
Minha gente vejam só
Mas também tinha o Gonzaga que batia o carimbó*

No trabalho de campo, percebo a simplicidade que o envolve os narradores; uma aura assinalada, tal como na acepção de Loureiro (1995, p. 75), visto como um “imaginário poetizante e estetizador”. Essa prática habita a imaginação dos mestres durante todas as suas atividades, quer seja nas escolhas dos temas das canções que geralmente falam da mulher amada, das encantarias do rio e da floresta, até das atividades diárias.

Conforme Brandão, as ações humanas refletem o estar no mundo, pois o ser humano é tudo aquilo que faz. Isso significa que tudo o que é vivenciado é fruto das ações, constituindo a cultura. Portanto, entender o “fazer” diário dos mestres é mais do que uma simples ação, existe aí o ato da criação, e esse fator é o que distingue o homem dos animais. Ou ainda, é a diferenciação se dá também através da cultura, pois

A cultura é o que fazemos dela, nela e, entre nós, através dela, a vida. A cultura é o que devolvemos a Deus ou à Vida como a nossa parte no mistério de uma criação de quem somos bem mais os persistentes inventores do que aqueles que vieram assistir ao que fizeram antes de havermos chegado. Os outros seres vivos do mundo são o que são. Nós somos aquilo que nos fizemos e fazemos ser. Somos o que criamos para efemeramente nos perpetuarmos e transformarmos a cada instante (BRANDÃO, 2002, p. 22).

A compreensão desse processo cultural se tornou mais viável a partir das contribuições conceituais de Paes Loureiro, estudioso que entende a cultura amazônica como um conjunto de manifestações simbólicas. Assim, viver na Amazônia requer entender que a a cultura precisa ser respeitada em todas as suas peculiaridades. Por exemplo, a cultura predominante nas comunidades ribeirinhas “reflete a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural” (LOUREIRO, 1995, p. 55).

Diante do exposto, não se pode universalizar a cultura, não se pode entendê-la de forma unilateral. Antes, é imprescindível percebê-las no plural, no sentido de que promovem diferentes culturas, como a exemplo dos mestres de carimbó que manifestam conhecer que a cultura produzida por eles é só deles, e defendem uma noção de pertencimento de que o carimbó que eles tocam não é o mesmo tocado em outras regiões. Essa singularidade aparece nas narrativas dos mestres e mostram que o carimbó de Santarém Novo é “*totalmente diferente dos outros carimbós*”⁶. Portanto, reivindicar essa autoria, soa como parte do reconhecimento da identidade cultural dos mestres.

⁶ A entrevista com mestre Ticó foi realizada em dezembro de 2017.

2 (EN) CANTOS DO BATUQUE



Figura 5: O barracão
Fonte: arquivo da pesquisa

As narrativas dos mestres contém muitos detalhes, por isso foi preciso usar várias estratégias para delimitar quais seriam os pontos essenciais para elaborar a presente dissertação de mestrado, sem, contudo, limitar os intérpretes em suas narrativas. Em face disso, para melhor compreensão da história de suas vidas, senti a necessidade de elencar os elementos que envolvem o cotidiano deles. Nesse sentido, para melhor compreensão do tema, procurei me acerrar dos elementos que circundam os mestres, e que dão movência a esta cartografia, tais como: o rio, a floresta, a Irmandade e o barracão, elementos estetizantes que alimentam e dão vida ao carimbó produzido pelos mestres.

Assim, essa cartografia possui como características essenciais a sensibilidade e a movência, que proporcionaram um estar junto, sair do papel e seguir por longos caminhos, movendo-se por entre as casas dos mestres, as sombras de mangueiras e coqueirais, na beirada do rio, desaguando nas noites enluaradas e festivas no barracão de São Benedito.

2.1 O BARRACÃO E A CASA

nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das casas, dos aposentos, aprendemos a “morar” em nós mesmos (BACHELARD, 1993, p. 197)

Falar do barracão é o mesmo que falar da casa maior onde os mestres se reúnem; é descrever o espaço onde dividem sonhos e alegrias. Mas, antes é preciso dizer algumas coisas sobre o lugar onde moram. Os mestres interlocutores da pesquisa moram em casinhas simples, outrora em estradinhas de chão, que levam para vários lugares: para a roçada, para o trapiche, para a casa de farinha e para o barracão. Uma casinha aqui e outra lá, bem distante. Com o passar do tempo, foram se multiplicando em outras moradias. É também necessário entender dessa moradia para compreender a forma que eles ressignificam seu cotidiano.



Figura 6: Casa do mestre Sabá
Fonte: arquivo da pesquisa

Ao visitar cada um deles em suas casas, fui recebida com o cheiro forte do café disposto sobre a mesa das refeições, cena que despertava em mim uma imagem de pura magia. Olhando ao redor, percebi que a simplicidade banhava cada cômodo e me vinha à lembrança os escritos Bachelard e a sua *A poética do espaço*, que analisa a casa como o lugar íntimo que sustenta a vida, sem ela o homem se perderia:

a casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ele mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. (BACHELARD, 1993, p. 201).

Adentrar a casa dos mestres representou, num primeiro momento, uma “invasão” de território, que procurei preparar aos poucos, em encontros casuais, para que não se sentissem invadidos. No entanto, mesmo com todo o cuidado, senti que eles não ficavam à vontade nas

primeiras visitas. Essa imagem foi se desconstruindo a medida que ficava mais próxima deles, seja em reuniões ou nos eventos em que se apresentavam.

Então, a casa, como espaço de morada é, como diz Bachelard, o lugar de nossas lembranças; é onde nos limitamos e nos aprofundamos; é onde nos escondemos. Destarte, associo minha entrada na casa dos mestres à minha entrada em suas histórias de vida. O barracão também é extensão dessa entrada. Precisei conhecer mais da história do barracão e, por meio das narrativas dos mestres, fiquei sabendo que a Festa de São Benedito acontecia nas casas dos festeiros. Não havia barracão.

O mestre Dico Boi me falou que a ideia inicial de construir o barracão foi dele. Ele contou que, em determinada ocasião, ele, juntamente com alguns amigos e o Fernando Edson (ex-prefeito do município), encontravam-se num barzinho “jogando conversa fora”. Naquele dia, o mestre Dico Boi sugeriu ao Fernando Edson que tomassem conta da Irmandade de São Benedito que estava “quase desaparecendo”. *Após a conversa com o seu Braz, (que na época presidia a Irmandade), comecei a tomar de conta dos instrumentos que ele repassou: dois curimbós e uma viola (DICO, 2018)*

Construído por meio de mutirão ainda na década de 90, o barracão da festividade de São Benedito também é um lugar que guarda muitos sonhos e devaneios. Este espaço se configura como um refúgio e abriga uma multiplicidade de funções, sejam religiosas ou profanas. No barracão, os mestres se sentem agasalhados e protegidos das intempéries. Aninhados, na acepção de Bachelard (1993, p. 257-258), ao falar do ninho e suas imagens a partir do que representa ao pássaro, já que “O ninho para o pássaro é, sem dúvida, uma terna e quente morada.”

Não é de hoje que os barracões representam um forte elemento cultural, pois são eles que guardam as manifestações da matriz tradicional dessas expressões culturais. Esses espaços, de guarda de sonhos e fantasias, também se configuram como lugares de resistência, desde o início da colonização, onde se localizavam nos fundos dos quintais, em forma de senzalas. Aos poucos, foram se resignificando, ampliando para pequenos barracões particulares e mais tarde, os barracões coletivos, como esse que abriga a Irmandade de de Carimbó de São Benedito. Na capital, esses espaços deram lugar aos teatros, como o teatro São Cristovão, que era destinado às grandes apresentações de Cordões de Pássaros, espécie de melodrama popular.

Assim, os mestres ao se apresentarem no barracão, durante as festividades em homenagem ao São Benedito, também são donos do ninho, são os pássaros que cantam durante as onze noites um canto livre que anima e embala os dançarinos que também libertam

seus corpos ao som do batuque, embalados pela melodia. O barracão então se transforma no ninho que abriga pássaros que cantam e dançarinos que bailam felizes, como se voassem por todo o salão.

2.2 O CANTO DO RIO E DA FLORESTA



Figura 7: Rio Maracanã, rio que banha a cidade
Fonte: arquivo da pesquisa

O rio e a floresta são espaços poéticos de sobrevivência para os mestres, uma vez que eles são moradores ribeirinhos, que vivem nas proximidades dos mangues e dos rios. Esse movimento deles, entre as águas e as matas, compõe o cenário desta pesquisa, e que dá vida à cartografia movente proposta desde o início desta dissertação.

Os mestres de Santarém Novo reafirmam em suas falas a importância do rio e da floresta em suas vidas. Tais narrativas são pontudas constantemente pela presença das águas e das florestas. Nessa lógica, a partir do pensamento de Loureiro, o rio se caracteriza como um elemento dominante no espaço amazônico, pois os ribeirinhos dependem dele para tudo. Além disso, “O rio é um fator essencial para a vida e para a morte, pois representa fertilidade e carência, a formação e destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política e a economia, o comércio e a sociabilidade” (LOUREIRO, 1995, p. 135).

Os mestres narradores deste estudo apontam o rio como seus “*braços fortes*”, uma vez que nasceram à beira do rio maracanã que banha o município e, muitas vezes, também serviu

de banhos para eles durante suas brincadeiras de crianças ou, mais tarde, quando começaram a acompanhar seus pais nas pescarias. Para eles, o rio é uma estrada onde todos os dias caminhavam, fosse para “tirar” caranguejos ou para pegar camarões. O rio simboliza, para eles, a vida, porque sustenta suas famílias daquilo que conseguem tirar de dentro dele. Para Fares (2018),

A vida depende da água, concebida como sobrevivência, como meio de navegação e como demarcadora de tempo. Nas cidades ribeirinhas, as amarras racionais da urbanidade perdem-se em função de outra lógica, que considera o tempo das marés, a cor das nuvens, o soprar dos ventos, o esquentar ou esfriar do sol, além das marcas do relógio industrial e a parabólica.

Assim como o rio, a floresta também é parte do cotidiano dos mestres. Eles contam que nas matas estão os alimentos, os remédios para cura de doenças, já que representa a própria sobrevivência deles. O simbolismo da floresta expresso em suas narrativas pode ser entendido pela interpretação de Loureiro (1995, p. 207), quando este diz que

A floresta esconde olhos que espreitam, perscrutam, que vigiam. A floresta não tem um só olho. Eles são incontáveis. E não são seus olhos. São olhos que nela se escondem. As folhas escondem olhos. Olhares vagam por entre os troncos de gigantescas árvores. Os escuros escondem olhos. São portanto, multidões de olhos espalhados nas infinitas faces misteriosas da floresta.

A simbologia presente nas matas também está presente nas composições e nos afazeres diários dos mestres, assim como nos momentos de contemplação. A floresta também é um espaço do devaneio, assim como explica Bachelard (1983, p. 319):

A floresta é um antes-de-mim, um antes-de-nós. meus sonhos e minhas lembranças acompanham os campos e as pradarias durante todo o tempo da lavoura e das colheitas [...] Em determinado bosque que conheço, meu avô se perdeu. Contaram-me, não me esqueci. Foi num tempo que eu não vivia. Minhas lembranças mais antigas têm cem anos ou pouco mais. Esta é minha floresta ancestral. O resto é literatura.

Mapear os saberes dos quatro mestres revela um novo olhar por entre brechas e orifícios que busca, por meio de mapas, mover-se por entre as margens dos rios e das florestas que cercam esses sujeitos, tendo, como precaução, não perder o norte do que esta pesquisa se propôs.

Ao acompanhar o cotidiano dos mestres, muitos saberes pulularam nos encontros, todavia nem todos estarão presentes na cartografia desenhada, uma vez que, priorizei os mais evidentes em suas falas.

2.3 A DEVOÇÃO AO SANTO PRETO



Figura 8: Imagem de São Benedito pintada no barracão
Fonte: arquivo da pesquisa

A aproximação dos negros com São Benedito tem sua origem na história do próprio Santo, que era filho de escravos africanos. Analfabeto, nascido na Sicília, em 1524, teria entrado para ordem dos Franciscanos aos 21 anos, e foi destinado aos serviços da cozinha no convento. Sua morte ocorreu em Palermo, em 1589, e começou a ser cultuado em Portugal, onde a primeira Irmandade em sua homenagem foi criada em 1609, no mosteiro de Santa Ana, em Lisboa. O Santo também passou a ser cultuado em Angola e na América, a partir do século XVII, por meio dos franciscanos. No Brasil, existem várias Irmandades de S. Benedito espalhadas pela maioria dos estados brasileiros.

A partir das minhas andanças, constatei em um caminhar entrecortado por tradições e saberes, que na região do Salgado Paraense, São Bendito é um padroeiro comemorado sempre no mês de dezembro. Em pesquisas em sites sobre o assunto, atentei que o dia do Santo é comemorado, anualmente, no Brasil, em 5 de outubro, e que,

Esta data é celebrada por toda a comunidade católica, como uma homenagem e devoção ao santo considerado o padroeiro dos afro-descendentes, cozinheiros e donas de casa: O Brasil é o único país que comemora o Dia de São Benedito em 5 de outubro, graças a uma deferência canônica especial concedida à Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB, pelo Vaticano, em 1983. Nos demais países do mundo, esta data é celebrada em 4 de abril, data da morte de São Benedito⁷.

⁷ Disponível em: <https://www.nossasagradafamilia.com.br/conteudo/sao-benedito.html>. Consultado em: 20/12/2018.

Em conversas com as pessoas mais antigas, sobre a devoção ao Santo na cidade, eles contam que isso se deu há mais de cem anos, por conta de uma família que estava com um parente doente e fez a promessa ao Santo, que se ele fosse curado, todos os anos teria uma festa em louvor e agradecimento a São Benedito. E esse compromisso é mantido até hoje, pela comunidade.

A animação da festa pelo carimbó também tem uma explicação dada pelos integrantes da Irmandade. Contaram-me que, numa época – eles ficaram sabendo através de seus avós – que uma ilustre família da região iria fazer um baile comemorando alguma data. Só que, na hora da festa, os músicos não apareceram e aí foram obrigados a chamar os negros que estavam batucando no fundo do quintal para animar os convidados.

Diferentemente do restante do país, assim como em outros municípios do Pará, o Santo é reverenciado pelos moradores de Santarém Novo, no mês de dezembro. A festividade, que já integra o calendário sócio-cultural da cidade, ocorre todos os anos durante onze noites, no período de 20 a 31 de dezembro. É bastante significativa a história sobre o São Benedito de Santarém Novo, pois ele não tem uma capela própria e, segundo informações coletadas entre alguns moradores, isso é devido a vários motivos, dentre os quais, por ser uma entidade preta, cultuado por subalternos, antigos descendentes de africanos escravizados.

Os moradores antigos contam que o Santo dorme o ano todo na capela de São Sebastião onde ocorrem as ladainhas, que fazem parte do festejo em sua homenagem no mês de dezembro. Integrantes da Irmandade de São Benedito asseguram que a festa foi iniciada ainda no final do século XIX, quando um padre condenou a celebração deste Santo, uma vez que a padroeira do município era Nossa Senhora da Conceição. Contrariando a devoção da elite do município, os pretos, descendentes diretos de escravos, cultuavam a São Benedito no mês de dezembro, uma vez que era nesse mês que agradeciam por meio da festividade, a colheita daquele ano.

2.4 A IRMANDADE DE SÃO BENEDITO



Figura 9: Irmandade de São Benedito
Fonte: arquivo da pesquisa

A imagem acima é uma pintura da Irmandade de Carimbó de São Benedito, de Santarém Novo, que está impressa no barracão onde ocorre a festividade. Desde o início, esse letreiro despertou o seguinte questionamento: carimbó de um Santo? Isso acendeu minha curiosidade pelo fato de associar um Santo à uma dança de cunho popular. Essa foi uma das questões levantada junto aos mestres: seria o São Benedito padroeiro do carimbó?

Para melhor compreender esse sincretismo entre a religião e a dança, recorri aos livros de história em busca de uma resposta. Houve um tempo em que as missas eram dançadas; então, a festa e a reza conviviam no mesmo espaço. Ainda hoje, por exemplo, na igreja de Nossa Senhora dos Homens Pretos, em Salavado(BA), ocorre às terça-feiras, uma missa com atabaques e músicas afros que animam todos os rituais da missa.

As Irmandades se multiplicaram nos séculos XVII e XVIII, em Belém, e em outras localidades. Historiamente, é importante dizer que “no século XVIII, denominado de período de fugas e sedimentação da resistência escrava, ocorreu com o crescente número de mocambos ou quilombos, a maior participação negra nas Irmandades e festas religiosas tradicionais em Belém e Vilas da Capitania” (SALLES, 2004, p. 9).

Segundo os relatos de cronistas, viajantes e religiosos, ainda na segunda metade do século XIX, uma forma dos negros estabelecerem novas relações, após serem arrancados de seu continente, eram as Irmandades “onde possuíam não somente uma atuação religiosa, mas

também social, organizando reservas de auxílio e até mesmo participando do movimento abolicionista” (MATTOS, 2015, p.174).

Existiam as Irmandades de pessoas brancas e de pessoas negras, uma vez que a divisão era feita pela cor da pele e pela condição social. Por exemplo, as Irmandades de negros – escravos ou libertados – também tinham devoção por Santos negros, dentre os quais: Santa Efigênia, São Elesbão e São Benedito.

Em Santarém Novo, a existência da Irmandade de Carimbó de São Benedito também é secular. De acordo com informações repassadas, por meio da memória de pessoas mais antigas do município, em conversas de portas de casas, entre um cafezinho e outro, descobri que a entidade existia há mais de 200 anos.

A Irmandade de São Benedito é uma entidade civil, de natureza religiosa e cultural, com sede no centro do município. Foi criada em meados do século XIX por membros da comunidade local com o objetivo de organizar o tradicional culto à São Benedito (LOUREIRO, 2005). Ela é responsável pela festa e por toda a infraestrutura que dá suporte à sua realização. Atualmente, é presidida pela senhora Teodorina Corrêa.

Interessante é que essa é a segunda vez que a Irmandade é presidida por uma mulher. A primeira vez foi pela senhora Martinha Loureiro. A presença feminina ainda é um fato novo, uma vez que a diretoria executiva é formada em sua maioria, por homens. Atualmente, a diretoria é composta por 14 membros, dentre os quais, oito são da diretoria executiva e seis do Conselho Fiscal. Do total, menos da metade são do sexo feminino, ou seja, apenas cinco integrantes. Mas, essa é uma realidade que vem mudando, uma vez que, anos atrás, a presença masculina era dominante na diretoria (LOUREIRO, 2018).

2.5 O CARIMBÓ



Figura 10: Troncos de siriúba, árvore que dá origem aos tambores do carimbó
Fonte: arquivo da pesquisa

Após muitas leituras, muito tempo pensando sobre o objeto de pesquisa, concluí que o carimbó surgiu em várias regiões, e assim tornou-se um “estilo musical” que tem sua origem na música de negros ou alforriados, como sugere Salles em seus estudos. O carimbó, enquanto manifestação da cultura paraense, existe desde a época do Brasil Colônia.

Segundo a definição de Câmara Cascudo (1980), a palavra carimbó teria se originado da união de duas palavras de origem tupi, *curi* (madeira, pau oco) e *m'bo* (furado, escavado). Com o tempo, o carimbó passou a referir-se não apenas aos tambores, mas também ao estilo de música e de dança, a partir do ritmo produzido pela percussão de seus instrumentos. O carimbó é um estilo reconhecido com uma das mais tradicionais expressões culturais do estado do Pará e da região amazônica brasileira.

Já faz algum tempo que a origem do carimbó tem sido motivo de discussões. No *livro O negro na formação da sociedade paraense*, Vicente Salles faz referência ao carimbó como um desdobramento do Lundu, pois a dança é “tida desde o século XVIII, como a mais antiga expressão lúdica negra documentada na Amazônia”. (SALLES, 2004, p. 200).

O estudo de Salles indica uma forte tendência de que o carimbó tenha se originado do lundu, que, por sua vez, originou-se do batuque, e que segundo Mattos (2015, p.), “era uma manifestação cultural marcada pela música e por movimentos de dança”, uma vez que, naquele tempo, os negros costumavam dançar e tocar seus tambores em dias santos e festas religiosas. Visto como uma das expressões centrais da cultura paraense, o carimbó é descrito por Salles (1969, p. 278) como “dança de roda reunindo homens e mulheres, na qual os pares

se destacam, um a um, e dançam soltos, aparecendo então configurações coreográficas solistas”.

Segundo as pesquisas de Salles, o carimbó surgiu da necessidade que o negro sentia para compensar as horas do trabalho; assim teria criado o canto do trabalho, em que levantava tipos naturais de seu dia-a-dia. No entendimento desse pesquisador, “era o melhor meio de fuga e a lúdica para o povo era a suprema vontade de se divertir e transformar as músicas em ritmo de dança” (SALLES, 2004, p. 278).

O marco histórico temporal do aparecimento do carimbó no Brasil data do século XVIII, ainda no Brasil Colônia, época em que os folguedos e festas populares das camadas mais pobres conviviam com os saraus e outros eventos sociais da classe dominante. No Grão-Pará de 1820, o carimbó era a dança preferida de negros e mulatos (SALLES, 2004, p. 201). Em alguns estudos sobre o carimbó, percebi que essa manifestação cultural se dá em em várias regiões do estado do Pará, localizando-se preferencialmente na região do salgado, no Marajó e na região do Baixo Amazonas, de acordo com os dados de Pinto (1991, p. 154). Entretanto, são muitas as indefinições sobre a origem do carimbó, uma vez que ele surge em várias regiões da Amazônia, e, no Pará, com maior incidência no Marajó e na região do Salgado.

Nesse sentido, Loureiro (1995, p. 296-297) destaca a região do salgado como sendo uma área de grande riqueza cultural,

entendendo-se a cultura como a fisionomia intelectual, artística e moral de um povo ao loongo de sua história. Nela podem ser encontradas práticas que resultam em criação de formas artísticas de grande beleza e originalidade. Uma dessas manifestações é o carimbó, que se tornou um verdadeiro símbolo do Estado, como expressão típicadora da identidade regional.

A dança é considerada por vários estudiosos como uma das expressões culturais mais tradicionais do estado do Pará e da região amazônica brasileira:

Um exemplo de arte musical popular da Amazônia [...] A palavra designa o instrumento que é um tambor feito de um tronco escavado, tendo em uma das aberturas, um couro ou pele de animal. O tocador senta-se sobre ele na hora de percuti-lo. A dança é uma espécie de bailado popular sem enredo verbal e nem significação dramática. A música é de um ritmo envolvente e alinha melódica, apesar de sua intensa vibração, transparece também uma envolvente nostalgia (LOUREIRO, 1995, p. 293).

Com o passar do tempo, o carimbó passou a utilizar não apenas os tambores, mas também à dança, e se associou ao ritmo produzido pela percussão. Inclusive a denominação dos tambores sofre bastante influência de acordo com as regiões onde é tocado. Por exemplo, em Soure, o tambor recebe o nome de *curimbó*; já na região do salgado paraense, ele é

conhecido como *carimbó*. A denominação de mestre para alguns ícones do carimbó no Pará já é de longa data, pois muitos defensores dessa manifestação viveram a vida inteira sem merecer o devido reconhecimento de suas artes.

Muitos mestres até já morreram e não conseguiram ver e nem viver de a valorização do carimbó, enquanto importante manifestação da cultura no cenário amazônico. Vários deles contribuíram para que o carimbó fosse transmitido às futuras gerações, mesmo sem ter recebido alguma recompensa pelo trabalho que desenvolveram durante as suas vidas. Dessa forma, considero importante citar pelo menos três mestres que contribuíram decisivamente para que o carimbó fosse difundido por todo o Pará e pelo Brasil.

Dentre tantos protagonistas que contribuíram para a difusão desse ritmo, cito os mestres Cupijó (Cametá), Lucindo (Marapanim) e Verequete (Quatipuru), que alicerçaram ao longo de suas vidas a trajetória para o reconhecimento dessa importante manifestação musical e cultural. Com isso, ao pesquisar o carimbó, enquanto manifestação cultural vi que existem variações de ritmos, sobretudo, a partir da arte tocar os tambores, da cadência e da marcação dos instrumentos, que categorizam o carimbó como de raiz, praieiro e tocantino.

2.5.1 O Carimbó de Santarém Novo



Figura 11: Tambores de carimbó confeccionados pelo Mestre Sabá
Fonte: arquivo da pesquisa

Em Santarém Novo, a singularidade do carimbó fica por conta da homenagem feita por meio da dança em homenagem ao Santo Preto. Durante a festividade existem várias características que diferenciam a manifestação cultural no município para as demais regiões. Por exemplo, o bailado em formato de uma grande roda, num círculo coletivo, em que os homens se posicionam na frente e as mulheres logo em seguida, num cortejo de arrasta pé que se encerra ao término de cada música. É interessante o bailar das damas que estão sempre cercadas por homens que dançam na frente dando o comando. Raros são os momentos de dança individual, que só ocorrem quando as mulheres se viram para seus parceiros e se requebram, como se estivessem retribuindo a corte feita por eles.

Aos poucos, a voz do grupo “Quentes da madrugada” se mistura com o batuque que começa a ecoar no barracão. Os corpos começam a se mover, embalados pela música, as pessoas entram no ritmo da dança; em seguida, a música e a dança lembram os ritos indígenas e africanos, numa circularidade que ora parece um lamento, ora parece um agradecimento, e tudo desemboca numa grande explosão de alegria.

O carimbó de Santarém Novo, até a década de 70, também possuía marcação diferenciada de outras localidades: os mestres usavam instrumentos de pau como: tambores grandes e pequenos; corda (banjo), sopro (flautas) e de outras percussões (maracas, triângulo e afoxé). Todavia, o instrumento principal sempre foi o tambor, que é feito do tronco da árvore siriúba, nativa das áreas do mangue.

Com o passar dos anos, os instrumentos de sopro e corda foram suprimidos, restando apenas os tambores grandes e pequenos, além dos demais utilizados para marcação (reco-reco, maracas). Os tambores grandes são responsáveis pelos sons mais graves, já os pequenos, pelos acordes mais agudos, em harmonia com as maracas, resultando uma mistura entre o agudo e o grave, entre os tambores vindos do negro e as maracas do índio.



Figura 12: Maracas feitas da árvore cuieira, por mestre Sabá
Fonte: arquivo da pesquisa

Os dançarinos de carimbó remontam uma tradição de quase dois séculos e a dança só pode ocorrer no barracão da Festividade de São Benedito. Os homens trajam paletó completo e as damas vestem saias longas com blusas de manga, como explica um dos mestres: “*Essa é uma tradição desde que começou a festividade e ninguém pode dançar sem estar com essas roupas*” (BENTO, 2018).

O mestre Bento narra que um certo governador do Estado, no ano de 1990, compareceu numa noite da Festa, mas estava com camisa de manga curta. Ele foi convidado para se retirar do salão e alguém emprestou um paletó para ele dançar. Essa mesma história é confirmada por vários mestres. São os mestres que fazem questão de manter essa tradição, pois o município é o único do Pará, onde existe essa condição; desse modo, a tradição diz que é necessário vestir paletó para se dançar o carimbó. Quem não tem, espera que alguém empreste, para poder entrar no barracão.

A imagem a seguir mostra dançarinos durante a festividade de São Benedito, em dezembro de 2018, em que as mulheres vestem longas saias floridas com blusas de mangas e os homens trajam o paletó completo.



Figura 13: Dançarinos no Barracão de São Benedito
Foto: arquivo da pesquisa

2.6 OS QUENTES DA MADRUGADA



Figura 14: Grupo Os Quentes da Madrugada
Fonte: arquivo da Irmandade

Em Santarém, há um grupo denominado “Os quentes da Madrugada”, do qual os mestres fazem parte. O grupo criado há cerca de 15 anos, conta com uma dezena de

participantes. “Os Quentes” são responsáveis pela música que anima os dançarinos durante a Festa de São Benedito, tocando e cantando o carimbó todas as noites até o dia amanhecer. Apenas o compositor, mestre Bento, não participa do grupo e ele explica: *Não gosto de aglomerado... eu sempre gosto de estar à distância, só observando. Não gosto de ficar no meio de muita gente, colhendo qualquer coisa...*⁸

Os “Quentes da Madrugada” já se apresentaram em vários estados, passando por São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, dentre outras cidades. É neste grupo que os mestres exibem as suas produções, a arte de tocar e cantar, como forma de garantir espaço no contexto de resistência cultural. Falar do canto é falar da voz, uma vez que ambas as artes estão associadas. O som emitido pelos cantores do carimbó, por meio da voz expressa todo o imaginário recriado nas letras das composições, anunciando uma variedade de símbolos e signos presentes no cotidiano amazônico que os cerca. Cito aqui um trecho em que Zumthor (2010, p. 10), que elucida a importância da voz:

[...] cada qualidade da voz, seja o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro...tudo ligado a ela possui um valor simbólico [...] Das sociedades animais e humanas só as segundas ouvem, da multiplicidade de ruídos emergir sua própria voz como um objeto: é em torno dele que se fecha e solidifica o laço social, enquanto toma forma de poesia.

Por outras palavras, a voz seria detentora de um poder mágico que domina todo o corpo, os gestos, os sentidos. Para tanto, precisei baixar o tom, em muitos momentos, para poder expressar um olhar sensível, de confiança e segurança em tudo o que eles me disseram. Essa relação construída entre a pesquisadora e os intérpretes, possibilitou um enorme aprendizado que serviu de ponte para que pudesse ouvir suas vozes e compreender seus anseios.

⁸ O Grupo sofreu algumas modificações em alguns setores, como, por exemplo na voz. Hoje, o mestre Ticó, que era o único cantador do grupo, divide o microfone com irmão Candinho, uma vez que ele já sente dificuldade em cantar durante as onze noites seguidas e mais as alvoradas. (A entrevista foi realizada em fevereiro de 2018).



Figura 15: Mestre Ticó cantando no barracão da festa
Fonte: arquivo da pesquisa

3 VOZES DA FLORESTA



Figura 16: Mestre Dico tocando durante Festival do Caranguejo, 2018
Fonte: arquivo da pesquisa

A pesquisa cartografou quatro histórias vida, ou seja, o protagonismo dos mestres de carimbó. Esses mestres são personagens reais que andam por entre rios e matas plantando sonhos e colhendo sentimentos que vão inundando seus (e agora meus) imaginários; povoando pensamentos que ancoram as pegadas na trilha, nos percursos transcorridos no afã de descortinar os saberes que provém deles. As narrativas de vida dos mestres se entrecruzam durante a festividade do São Benedito, que fica escondido durante o ano inteiro, guardado na capelinha de São Sebastião, que fica próxima do barracão da Irmandade e das casas de alguns mestres.

Notei que essas quatro vozes dos mestres se confundem, misturam as narrativas e as memórias de infância, e o relato memorialístico é reconstruído através das memórias individuais e coletivas dos mestres que recordam, com frequências, das brincadeiras vivenciadas durante a juventude.

Essas lembranças falam de um outro tempo, de uma vida menos agitada, mas que, de alguma forma, foram interrompidas com a passagem para a vida adulta, fase em que os mestres tiveram que encarar precocemente as responsabilidades, principalmente, a partir do

momento em que constituíram as suas famílias. Assim, muitos mestres tiveram que encarar as responsabilidades ainda nos tempos de adolescência. Em meio a esse relato, é visível que, em nenhum momento, essas pessoas mostram sinais de arrependimento de tudo o que viveram até o presente, muito pelo contrário, mostram-se sempre gratos pelas experiências vividas.

Visivelmente, seus relatos apresentam uma infinidade de conhecimentos que foram aprendidos ao longo de suas vidas. Desse modo, as narrativas de vida me conduziram a um universo de saberes que extrapolam a participação deles nessa manifestação cultural. Os mestres são pessoas simples e, na sua maioria, são pequenos agricultores, pescadores e tiradores de caranguejo que, ao longo de suas vidas, exercem essas atividades. Muitos deles não tiveram acesso à chamada educação formal, pois esses mestres passam grande parte de suas vidas garantindo o sustento de suas famílias. Entretanto, o fato de não possuírem uma “cultura” escolarizada não influencia no saber que esses mestres possuem, uma vez que a formação se deu pelo viés da experiência, e justamente pela cultura e que são detentoras de uma grande sabedoria.

Brandão (1981, p. 4), afirma que a educação está presente em todos os espaços, pois “ela pode existir livre e, entre todos, pode ser uma das maneiras que as pessoas criam para tornar comum, como saber, como ideia, como crença, aquilo que é comunitário como bem, como trabalho ou como vida”. E ao exemplificar essa afirmação, ele cita os indígenas e camponeses, que “realizam, no modo como ensinam, o que é importante para alguém aprender, a consciência de que o saber que se transmite de um ao outro, deve servir de algum modo a todos”(1981, p.30)

Os mestres aprendem e ensinam com a simplicidade do cotidiano que os cerca. A palavra passa a ter um significado importante nesse processo de transmissão de conhecimento. A oralidade atinge um valor bastante significativo na vida diária dos mestres de Carimbó, sobretudo no contexto do processo cultural em que estão imersos, do qual são partes integrantes. Suas narrativas expressam um conhecimento para além dos bancos escolares, o que revela um horizonte totalmente distinto do que se costuma analisar. Não dá para duvidar que suas vozes carregam conhecimentos de uma cultura construída e alicerçada no aprendizado cotidiano, no saber ancorado no real.

Essa constatação lembra exatamente a assertiva de Zumthor (1997, p. 27) que, ao se referir ao saber oral, defende que ele “não significa analfabetismo”, ou seja, a oralidade não é sinônimo de subalternidade, pois a voz que narra e que educa os homens sempre esteve presente na história da humanidade, desde os mitos até a própria história que também se serve do imaginário mítico dos povos antigos. E, na Amazônia, em que a cultura e a educação se dá

por vias do oral, sobretudo, em comunidades mais afastadas de uma cultura escrita, é a oralidade que, socialmente, forma a primeira mentalidade das pessoas.

Para tanto, adentrar os meandros das narrativas de vida dos mestres de carimbó, fez-me viajar também pela simplicidade com que falam dessa manifestação. Por esse motivo, as suas vidas carregam fortes simbolismos, e são vidas marcadas por elementos que eles prezam, a exemplo disso, evocam constantemente as narrativas de vida de seus pais, de seus avós que deram, segundo suas afirmações, concretude ao projeto inicial do carimbó, ou melhor, deram origem ao carimbó de Santarém Novo.

Essas falas alimentam um processo de travessia, assentado no cotidiano, que une o passado e o presente graças as memórias que carregam ao longo de suas vidas, fatores esses bastante percebidos na forma de tocar, cantar e compor suas canções. Eles guardam os conhecimentos que adquiriram com seus pais, de quando eram crianças e até hoje, logo, seguem os ensinamentos dos “mais velhos”. A resistência também é pela manutenção da tradição, pois eles sentem orgulho quando afirmam que “*a gente procura fazer da mesminha forma como eles faziam no tempo deles*”⁹.

Ademais, os mestres de carimbó utilizam os mesmos códigos em suas narrativas, no que diz respeito a explicação de como aprenderam, ou de como “se iniciaram” na arte do carimbó. A história contada por cada um apresenta fortes semelhanças quanto aos termos e expressões empregadas, talvez pelo fato de terem vivido o mesmo contexto social e o mesmo tempo histórico, em que muitos pontos as narrativas se entrecruzam.

É visível que os mestres procuram reinventar o cotidiano que os cercam, por meio da conversão semiotizada que promovem, conceito usado por Loureiro. Esse fenômeno semiotizante se dá nas práticas diárias, seja no trabalho na roça, seja na feitura da farinha, ou nas mesmo nas atividades do manguê onde retiram o caranguejo para o alimento; seja ainda no barracão, no momento em que se entregam ao carimbó. Tudo isso move a vida dos mestres que desenvolvem diversas atividades ao mesmo tempo.

A conversão semiótica pode ser identificada de forma espontânea, nas ações dos mestres, na forma como a vida se traduz poeticamente na arte do fazer e do criar. Assim, a própria vida vai se semiotizando aos poucos através do fazer e do criar; e também há a presença de uma semiótica externa que se apresenta na visualidade da paisagem, na exuberância da natureza que envolve o cotidiano das pessoas. Essa mesma semiótica do

⁹ A entrevista foi realizada com o mestre Ticó, em novembro de 2017.

espaço se funde com a semiótica interna, a das experiências de vida criativas, por fim, é a fusão desses elementos que estetizam ainda mais a vida no contexto da amazônia.

Percebo no olhar da própria comunidade de Santarém Novo que esses mestres possuem pouca significação, pois são vistos e tidos como pessoas comuns, como se o que trazem de sabedoria não tivesse nenhuma importância para a identidade cultural de sua gente. Infelizmente, uma grande parcela desse potencial acaba passando despercebido. Assim, compreendo que essa dissertação procura estabelecer um valor para a arte dos mestres, no sentido que a população precisa tomar consciência e reconheça o valor dessas pessoas, assim como também o município também reconheça a contribuição do trabalho dos mestres do carimbó, que se prestam ao cargo de verdadeiros guardiões do saber e da cultura local.

Portanto, os mestres que integram a pesquisa construíram ao longo das últimas décadas uma história sustentada na luta diária por suas sobrevivências. Eles formaram há cerca de 10 anos o grupo “Quentes da madrugada”, como forma de resistência, de organização para a promoção e apresentação do carimbó nas noites de Festa para São Benedito (e demais programações culturais), quando convidados.

A escolha dos quatro mestres se deu exatamente por critério, ou seja, todos integram a Irmandade de São Benedito e do grupo. Além disso, foram “Os Quentes da Madrugada” que deram início à campanha para que o carimbó fosse reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil. Dito isso, são mestres que estão desde criança na festividade do carimbó e que há mais de 60 anos transmitem seus saberes na preservação da tradição. Apesar dos mestres de Santarém Novo existirem há quase dois séculos, permaneceram por muitos anos silenciados e entoando seus carimbós apenas no âmbito da comunidade, nas datas festivas, mais especificamente, no período dedicado aos festejos de São Benedito.

Na próxima seção descrevo mais detalhadamente as histórias contadas pelos mestres narradores, e recomponho as suas falas, seus fazeres, descritos visualmente, inicialmente em um documentário de 11 minutos, e em seguida, em quatro encartes com imagens que fundamentam a construção dessa cartografia. Apresento cada um deles em um encarte, contendo seus principais conhecimentos, ou o que eles mesmos fizeram questão de que fosse registrado. Após cada encarte, descrevo os encontros e suas histórias de vida, relatadas por meio de diversos encontros que tivemos durante todo o percurso desta pesquisa. Essas características estão em destaque, pois tive o cuidado de manter na íntegra esses elementos, uma vez que esse material, posteriormente, fará parte de uma publicação contendo suas histórias de vida, em atenção à reivindicação deles e que resolvi assumir, após a defesa do trabalho.

3.1 OS DONOS DA FESTA (documentário)

Aqui abro um parêntese para apresentar a voz de cada um dos mestres, que fizeram parte desta pesquisa, neste documentário, que traz a narrativa expressa na voz e na imagem, carregadas de emoções, que com certeza, fará o diferencial na minha caminhada daqui para frente. Este vídeo faz parte do trabalho, porque revela as histórias de vida e os saberes expressos na voz dos intérpretes, portanto, não poderia ser um mero anexo. Aceitei a sugestão da minha orientadora e, apresento neste documentário, os mestres e, em seguida, seus contos e cantos ilustrados em quatro encartes que trazem recortes de seus cotidianos. Ao final, assumi junto aos mestres, que iremos exibir o documentário para que a comunidade de Santarém reconheça a resistência cultural, vivenciada por eles, verdadeiros guardiões da cultura e produtores do patrimônio cultural do Brasil.

Ficha técnica

TÍTULO: Vozes da floresta: os saberes dos mestres de Carimbó de Santarém Novo(PA)

SINOPSE

O documentário “Vozes da floresta” traz o relato de histórias de vidas de quatro mestres que fizeram parte da pesquisa de mestrado em Educação, da jornalista Tereza Vasconcelos, aluna do Programa de Pós Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Pará. As imagens são da entrada da cidade, do barracão, da festa de São Benedito, do rio e das matas que circundam o município, onde habitam os mestres Bento (compositor), Ticó (cantador), Dico Boi (tocador) e Sabá (fazedor de instrumentos). Eles narram seus cotidianos, encharcado de saberes, simplicidade e simbolismos que dão vida ao carimbó de Santarém Novo.

Duração: 11’

Ano de Produção: 2019

CRÉDITOS

Roteiro: Tereza Vasconcelos

Direção: Tereza Vasconcelos

Edição e filmagem: Agilson Lobato

Fotografia: Laiane Moraes

Assistente de produção: Antonio Corrêa

Trilha sonora: Grupo “Quentes da Madrugada”

3.1.2 Mestre Ticó

O primeiro encontro com o mestre Ticó aconteceu sua própria casa, localizada na rua principal do município¹⁰. Mestre Dico (derivado de Raimundo) e Ticó (diz respeito à maneira de tratar o peixe, em tirinhas finas para diminuir as espinhas). Tem voz forte e memorialística. A sua primeira fala sintetiza um pouco de si, ou seja, constrói uma narrativa autorreferente ao mesmo tempo em que se reporta para os tempos de criança, recuperando em alguns trechos o que mais gostava de fazer nos tempos de menino.

A história de vida de Ticó dialoga com as narrativas dos demais depoentes, e alguns pontos em comum acabam aproximando ainda mais os mestres. Fato que fui percebendo à medida que também ouvia e comparava com os demais relatos de vida. Em um primeiro momento, o Ticó viaja no tempo, num ir e vir, que mistura o vivido de ontem com as memórias mais recentes. Noto que a sua memória está povoada de simbologia e que essa simbologia vai dando os contornos para o mapa que venho traçando para elaborar notas de uma cartografia de saberes.

Recorro aos escritos de Ferreira (2003) sobre a memória, para sustentar meu texto em ajudar na compreensão de (re)construir as memórias de um passado desbotado, já que a memória do mestre se apresenta de forma descontínua, com muitas lacunas. Em face disso, estudar a memória é também se deparar com o seu par indissociável, o esquecimento. E, para Ferreira, uma só existe em detrimento da outra, como se lembrar fosse também sinônimo de esquecer, já que a memória é seletiva.

Tais aspectos são observáveis nas memórias do mestre Ticó que, de vez em quando é surpreendido pelos “buracos” de seu esquecimento e que na tentativa de recuperar o passado faz um exercício não linear. Recupero mais uma vez Ferreira (2003, p. 91), que fala da importância de se avaliar “a falha da memória e distinguir alguns tipos de esquecimentos que ocorrem durante o processo narrativo, fator que ocorre tanto na poesia, como no conto popular, já que ambas andam juntas com a memória e o esquecimento”. Nesse caso, transporto essa visão para o ouvir das narrativas, sem limitações, a história de vida dos mestres, pois isso representa entender os meandros da memória,

¹⁰ Os dados que constam nesse capítulo são resultantes da entrevista concedida no dia 03 de janeiro de 2018.

onde coabitam o esquecimento profundo, aquele que se esgarça, se perde, ou por algum motivo, se sepulta, não deixando que emerja para a narrativa e o que desliza, sob os mais diversos pretextos, nas sequências narrativas, situações em que se mascaram, ou simplesmente se omitem fatos do passado. [...] A dupla esquecimento/memória, portanto, é apenas uma aparente oposição (FERREIRA, 2003, p. 92).

Dessa forma, Ferreira considera que “a sociedade se protege. A poesia ergue, em detrimento da sensibilidade, da imaginação, da inteligência medievais, para-choques para preservá-la das agressões do real; pela graça de um esquecimento, ativo na matéria desses discursos, como um fermento”(2003, p. 34)

Assim, grande parte das narrativas concedidas pelos mestres abarcam situações de interditos, que se somam aos aspectos íntimos e particularidades de suas vidas. O mestre Ticó é oriundo de uma família composta de sete irmãos. A situação familiar surge com uma voz um tanto embargada, e assim relembra a situação em que viviam e como chegou até hoje: *Nós era sete irmãos, depois casei com 18 anos e minha mulher tinha 14. Hoje, temos 47 anos de casado, graças a Deus, eu posso até me separar, mas tenho fé em Deus, que só se for por morte.*

Sua narrativa é um permanente vai e vem. Ele revira seu passado e logo retoma o presente, com uma oralidade movente, como se voltasse ao tempo, como bem relembra:

Antes de eu casar, quando eu ainda era solteiro, trabalhava na agricultura com meu pai, aí com certa idade, comecei a ir pra escola. Mas parei de estudar na 5ª série porque meu pai não tinha mais recursos para me colocar pra ir pra frente. Naquele tempo, era só o que dava pra se estudar. Aí fui ajudar meu pai, na agricultura, também pescava, tirava caranguejo e aí fui construindo minha vida. Aí com idade de 12 a 15 anos, meu pai não comprou mais nada pra mim. Eu mesmo me sustentava com os servicinhos que eu fazia, ajudando daqui e dali, comprava minha roupa, meu sapato, e até sobrava um trocozinho e eu repassava pro meu pai pra ajudar a criar os meus outros irmãos menores porque a gente vivia disso e eu tinha que ajudar. (TICÓ, 2018).

O mestre Ticó lembra, claramente, que durante sua juventude gostava de ir em festas, mas que não ia em todas as festas, pois havia, em seu tempo, um certo controle por parte de seus pais que, nem sempre, permitiam. Segundo as suas palavras, o mais importante

[...] era aprender coisas que desse futuro. Assim, continuei trabalhando no roçado e o meu pai sempre dizia: meu filho eu tô te ensinando isso porque na vida a gente de tudo tem que saber um pouco. Mais tarde, eu aprendi a trabalhar com o asfalto, e aí fui trabalhar numa firma com engenheiro, em estradas. Trabalhei no DER, com asfalto e até hoje eu sei...graças a Deus. (TICÓ, 2018).

Já na fase adulta Ticó trabalhou por 34 anos na prefeitura de Santarém Novo, ocupando uma vaga na prefeitura por ser muito “curioso”, sendo que nunca precisou estudar para manusear as máquinas copiadoras, mas que, mesmo assim, tinha uma grande habilidade

para operar em todos os aparelhos de xerox. Nesse departamento fazia de tudo um pouco: trocava toner das máquinas, desmontava, montava, tirava e colocava papel, sem nunca ter estudado. O seu aprendizado se deu a partir da observação, ou seja, “*olhando*” o técnico que vinha uma vez por mês no município fazer as manutenções nas máquinas. Certa vez, o técnico não veio e Ticó lembra que acabou fazendo tudo sozinho: “*Eu tomava conta de 14 máquinas de toda essa prefeitura*”.

A animação é tamanha quando o assunto é o carimbó, o mestre narra que naquele tempo, não havia um grupo de carimbó e sim várias pessoas que gostavam de cantar, tocar e que se reuniam sempre que era chamados:

Eu lembro que naquela época não tinha grupo de carimbó, era um pega daqui, pega de lá de quem gostava de tocar, cantar e se juntava. Certo dia, meu pai conhecido como “João pança”, que sempre cantava nas brincadeiras, estava estourado de trabalhar no roçado o dia inteiro, trouxe um pedaço de carne de porco, o arroz ninguém comprava na taberna, a gente plantava e socava no pilão. Eu devia tá com 12 anos. Aí foram na minha casa, que hoje é onde fica a prefeitura. Disseram que tinha uma festa ali e não tinha ninguém pra cantar. Pediram pra mim ir lá e eu disse não ia não porque não dava conta. Aí meu pai acordou com aquela confusão e me pediu pra eu ir. Naquele tempo, a gente não dizia não nem pra pai e nem pra mãe. Aí minha cara cresceu, eu não podia dizer que não pro meu pai e então eu fui. Aí fui com o pessoal que veio buscar meu pai. (TICÓ, 2018).

Após esse relato, o mestre retoma o fôlego e continua a contar como se tornou cantador e ele não deixa escapar a ajuda de São Benedito:

Quando chegamos na frente da casa do festeiro, começou um foguetório e fui apresentado como filho do cantador “João Pança”. Aí me disseram as músicas que eu devia cantar por primeiro e depois que eu podia levar qualquer uma que eu quisesse. Chega me dava frio, calafrio, nunca tinha cantado assim, na frente de todos. Aí me peguei com São Benedito e pedi que ele me desse força. E assim foi. Eu cantei a primeira, cantei a segunda e o “pau torou”. Aí a galera disse: ei gente, nós já tem cantador. Aí bastou, pra toda vez o pessoal já vim atrás de mim pra eu cantar. (TICÓ, 2018).

Com o objetivo de saber mais sobre o carimbó pergunto como ele faz para garantir o canto durante as onze noites da Festa de São Benedito. Então o mestre explica:

Eu tenho outro irmão que é vocalista junto comigo – é o Cândido, o trabalho dele é mais cantar; ele não se dedicou pra participar das reuniões do carimbó. O caso dele é só mesmo cantar e tá tudo bem. Então eu entro na primeira parte da noite, a partir das 9h da noite e fico até a meia noite, quando então ele entra e vai até a alvorada(5h) na casa do festeiro daquele dia. Eu canto direto desde meus 15 anos e hoje, com essa idade - 67 anos - eu continuo minha cantoria. (TICÓ, 2018).

O mestre também fala da criação de um novo grupo que foi montado por ele. O grupo já conta com cinco anos de existência:

Só existia um grupo de carimbó. Então, era muito cansativo eles tocarem as 11 noites de festejo direto, sem parar e ainda terem que ir na madrugada, pra alvorada. Aí eu conversei com a presidente da Irmandade na época, que era a d.Martinha; aí propus pra ela a criação desse novo grupo. E como eu já tinha uma relação com uns garotos de 14, 15, 16 anos, que já gostavam de tocar carimbó, eu fui e disse pra ela que eu ia atrás dos garotos pra mim montar outro grupo. Ela perguntou se eu me responsabilizava. Aí eu disse que, primeiramente eu ia conversar com eles e que depois eu lhe dava a resposta. Aí, eu agarrei, conversei com uns dez e aí eles me deram a resposta e então, eu fui conversar com os pais deles e pedi pra eles. Os pais deles me concederam, pediram pra eu não dar bebida alcoólica pra eles e aí tudo bem. E até hoje, eu não dou bebida alcoólica pra eles, e já são tudo quase pai de família. Se tiver dois ou três que bebe é muito; o restante eu dou é refrigerante. O festeiro leva a gengibirra pra lá, mas só é 2 ou 3 que tomam. Só que hoje eles já são tudo adulto; não tem mais nenhum de menor. (TICÓ, 2018).

Fiquei curiosa para saber mais sobre a gengibirra e ele me explicou que é uma bebida servida, de graça, pelo festeiro da noite, feita à base de cachaça e gengibre. Mas só é distribuída para os maiores de idade, que é “*para animar mais os tocadores*” (TICÓ). Com relação ao grupo mais novo, o mestre Ticó faz questão de me explicar a sua função durante a festa:

Esse grupo que montei faz o seguinte trabalho: ele inicia a festa; ele que faz o percurso na rua, com a levantação do mastro; vai buscar o festeiro na casa; reza a ladainha, aí eu canto a folia, levo o festeiro pro barracão e aí no barracão a gente inicia a festa. Depois toco pros garotos mirins dançarem, que são crianças de até 12 anos, que dão início da festa. Aí a gente começa a festa às 10h e finda a uma hora, durante as onze noites e aí entra outro grupo, “Os quentes da madrugada”. (TICÓ, 2018).

Mestre Ticó acredita que dessa forma, está contribuindo para que o grupo de tocadores e cantores seja renovado, possibilitando que a tradição permaneça viva no município:

Esse foi o meu jeito de fazer com que o grupo de tocadores não se acabe. Eu trouxe uma nova geração para o carimbó e hoje eles ainda estão comigo, graças a Deus. O primeiro grupo “Quentes da madrugada” já tem muito anos. Da seguinte maneira: eu já estou com 65 anos, e logo que eu comecei não tinha grupo de carimbó. Eram os festeiros que convidavam os batedores e os cantadores. Aí com o tempo a gente foi formando o grupo dos veteranos; aí dos veteranos formamos o dos mais novatos, que agora é que estão segurando toda a onda, porque os mais velhos já foram e Deus tenha suas almas em bom lugar. Foi pensando assim, que criei os Quentes - Nova geração, pois quando for faltando já tem de onde a gente ir resgatando e conforme o tempo - porque de hora em hora Deus melhora - a gente vai montar um outro grupo mirim, de novo para ir substituindo aqueles um...pois desse grupo que eu montei, quando falta algum dos veterano dos “Quentes da madrugada”, aí já se tira gente do meu grupo pra ir pra lá...isso pra não morrer, porque não podemos deixar morrer a nossa cultura (TICÓ, 2018).

Ao falar sobre a transmissão de experiência e conhecimentos de uma cultura, Zumthor (1997, p. 17), analisa que na tradição poética, isso se dá “como um *continuum* onde se gravou a marca de textos anteriores, e que tende a determinar, por isso mesmo, a produção de textos novos[...] A tradição funda assim a realidade poética, assegurando-lhe o caráter que a define

de maneira fundamental: sua autodeterminação. No caso dos mestres, eles acreditam que, o repasse do que aprenderam é uma garantia para que a tradição se renove. O que para esse autor se traduz, “como uma conquista progressiva, árdua, daquilo que a comunidade considera sua herança; a memória coletiva luta contra a inércia do cotidiano, captura os fragmentos que sente significantes ou úteis, e trabalha por dinamizá-los, transformando-os em elementos de tradição (ZUMTHOR, 1997, p. 27).

Pergunto sobre a sustentabilidade do grupo e se existe ajuda de algum órgão ou da própria Irmandade. Mestre Ticó, então, responde as dificuldades financeiras do grupo e, explica que não tem nenhuma verba para manter a tradição:

Infelizmente, a gente não tem recursos pra montar uma oficina para ensinar os mais jovens nas diversas atividades do grupo. Muitas vezes, a gente quer fazer, mas não temos recursos e os mestres precisam de dinheiro pra se manter. Hoje, não temos recursos de nada, primeiramente só de Deus. Quando a gente quer conseguir alguma coisa, a gente faz um bingozinho, é isso, é aquilo, tudo com muita dificuldade, lutando pela vida pra não deixar morrer a nossa cultura. E foi essa cultura do carimbó que deu nome pra Santarém Novo, pois até aqui, ninguém sabia que existia este município. (TICÓ, 2018)

Sobre o repertório que o grupo canta todas as noites, segundo Ticó, é herança deixada pelos mais antigos. São cantigas que foram escritas há muitos anos e que se repetem em todas as apresentações:

Hoje já venho compondo algumas músicas porque antigamente não se tinha essa preocupação. A gente ia fazendo as letras e ia cantando. Mas agora é preciso ir colocando no papel. Hoje, venho compondo novas músicas que é pra fazer o enxerto com as mais antigas, pra ir já mudando um pouco o repertório. Outra preocupação que levo comigo é que só eu e meu irmão é quem canta...então é preciso fazer um trabalho, uma oficina pra ensinar os jovens cantarem...porque nós não somos eternos...ou melhor dizendo, nós somos mortais!(TICÓ, 2018)

O mestre Tico também mostra preocupação com o meio ambiente; diz que antigamente se tirava o caranguejo todo o tempo para sustentar a família. Mas aí, chegou um tempo que o caranguejo foi “*escasseando*” e tiveram que criar algumas regras: *Precisamos entender que existe agora a necessidade de se respeitar o meio ambiente. Inclusive tem uma música minha que ainda não foi lançada que fala disso. Vou lançar no próximo ano.*

*No mês de fevereiro caranguejo já andou
Eu fui agarrar caranguejo, o Ibama não deixou (duas vezes)
(Coro) Eu lá não vou
Eu lá não vou
lá eu fui agarrar caranguejo, o Rubinho não deixou
Eu cheguei no meu terreno, não tinha pra onde ir,
Eu peguei no meu paneiro e fui agarrar lá no Jari
(Coro) Eu lá não vou
Eu lá não vou
Eu fui agarrar caranguejo e o Rubinho não deixou (TICÓ, 2018)*

Esse carimbó foi cantado numa reunião do Ibama, em São Paulo, apresentado pelo sobrinho de mestre Ticó, de nome Rubinho, que é funcionário da instituição: *“Ele deu exemplo lá de que no nosso município a gente respeita o período do defeso. E a prova foi o carimbó que eu fiz justamente, no momento em que acontecia o defeso”*. (TICÓ, 2018).

Além de cantador, mestre Ticó já ocupou o cargo de diretor geral da Irmandade de São Benedito, desde a fundação, há cerca de 20 anos, ele ainda faz questão de participar da organização da festividade. Pergunto sobre que funções ele desempenha na apresentação do carimbó e ele responde que faz de tudo um pouco: *“Se for preciso eu tocar, eu toco, qualquer instrumento de pau ou corda eu toco, só não instrumento de assopro. Mas minha função mesmo é ser vocalista do grupo, pois desde iniciei, já foi como cantor”*. (TICÓ, 2018).

Encerrei a entrevista perguntando como faz para sustentar sua família, já que o carimbó ocorre uma vez por ano, e não é uma função remunerada. Ele segue capinando e me fala que a lavoura é uma forma de ajudar no sustento de sua família. Em seguida, para com o serviço e explica que, às vezes, a prefeitura do município contrata o grupo, mas sempre *“paga muito pouco”*. Isso ocorre durante algumas programações que a prefeitura organiza, como por exemplo, o Festival do caranguejo, que ocorre todos os anos, no mês de julho.

3.1.3 Mestre Bento

Já era de tardezinha e o sol já se escondia por entre o mangue, na beira do rio Maracanã, que banha toda a frente do vilarejo de Bacuriteua, quando me encontrei com o mestre Bento. Ele estava embaixo de um coqueiro tecendo uma rede de pescar camarão, que em algumas parte do lugar é conhecida por monduru. Entre uma tecida e outra ele foi me contando coisas de sua infância e do que mais gostava de brincar naquele tempo: *“Gostava de me reunir com a garotada e ir tomar banho na maré. Cansei de apanhar dos meus pais porque vivia tomando banhando nos igarapés. Nunca gostei de brincar de bola, achava muito chato ficar correndo*. (BENTO, 2018).

Mestre Bento falava muito pouco sobre a família. Conta apenas que é filho de uma família de quatro irmãos e que trabalhou na agricultura para ajudar o pai, mas não gostava muito desse tipo de atividade. Assim reitera que não nasceu para esse tipo de trabalho:

Mas era o jeito...(risos). Trabalhava também na pesca, mas não era do que eu gostava...tens uns que nascem pra trabalhar, mas tem outros que tem outro dom...quem, nasce pra sela, não vai pra cangalha...(risos)”. (BENTO, 2018).

Sobre seu universo artístico, seu trabalho como compositor, peço que o mestre me conte desde quando começou a compor. Nesse momento, o mestre faz uma pausa como se voltasse no tempo, respira e então começa a falar:

Não lembro direito a idade, mas foi pelos 18 anos e a primeira música não me lembro. Só sei que quando casei eu tinha 10 cadernos com letras de música e como minha mulher não gostava, dizia que era coisa de vagabundo, ela acabou dando fim...Tive nove filhos - gostava de fazer música e filho (risos) (BENTO, 2018).

Os temas que abordados nas letras de suas composições falam da relação com a natureza. Tal concepção ecológica em defesa de uma preservação ambiental são os principais temas e representam os “*universos que foram criados por Deus*”, diz o mestre. O trecho abaixo mostra bem essa preocupação a natureza, ao mesmo tempo em que o relato se funde com o imaginário mitopoético local:

Procuro falar muito da natureza, incluindo a fauna e a flora...tenho várias letras que envolvem aquilo que não vemos como a curupira, que é um fenômeno, que todos sabem que existe, mas ninguém nunca viu. Já vi várias letras mas nenhuma bate, porque a curupira vem atingindo as matas, o rio, os manguezais, os igarapés, os igapós eu já ouvi várias letras sobre a curupira mas que só fala do nome, não tem detalhes... Pra mim a curupira faz parte daqueles anjos que o senhor expulsou do céu e aí ela veio no meio pra proteger as matas, rios, igarapés. E quando ela não se dá com a pessoa, ela mundia, faz se perder, dá o mau olhado, tudo isso acontece...”. (BENTO, 2018).

Em outro trecho da entrevista continua a explicar sobre algumas narrativas que fazem parte do imaginário lendário de sua região, cita o exemplo do Curupira, descrevendo-o como um ser que “mundia” as pessoas e as deixa fora de si, lembra ainda do Lobisomem que, constantemente, permeia as suas composições musicais:

Em Bacuriteua tem uma história que contam desde que eu era menino de que tinha um camarada que vivia caçando bicho no mato e um dia ele endoideceu, ficava rastejando quem nem os bichos, levaram pro pajé e disseram que foi a curupira...Eu também ajudei numa letra que fala de lobisomem, onde no final da letra tem os versos que diz assim: eu não posso te explicar, só sei que é um fantasma que aparece no luar. Esse bicho feio, tem braço, mas não tem mão. Ele não deixa rastro porque não pisa no chão. (BENTO, 2018).

FARES (2003), em sua tese, disserta sobre os espaços preferidos para ocorrerem essas aparições,

São lugares ermos, lúgubres, distantes, pouco habitados, nas proximidades dos rios, igarapés, lagos, campos, florestas, tesos, mondongos, picadas de matas, estradas, cemitérios. Elas aparecem também dentro das casas, dos barcos, boleias de caminhões e quintais. Ou seja, moram em espaços naturais e em espaços construídos ou pisados pelo homem. Na Amazônia, estes territórios referem-se às regiões de água e de mata.

Outro tema forte em suas narrativas é a crença em Deus, que o mestre respeita, assim como as demais entidades. Mestre Bento acredita em um Deus misturado com os elementos da natureza, como se a divindade fosse mediadora entre os mestres e o divino. Ao dialogar com Loureiro (1995, p. 103) mais uma vez, compreendo que essa questão está amparada na seguinte explicação:

Na Amazônia, as pessoas ainda veem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas idéias e as coisas que admiram. A vida social ainda permanece impregnada do espírito da infância, no sentido de encantar-se com a explicação poetizada e alegórica das coisas. Procuram explicar o que não conhecem, descobrindo o mundo pelo estranhamento, alimentando o desejo de conhecer e desvendar o sentido das coisas em seu redor. Explicam os filhos ilegítimos pela paternidade do boto; os meandros que na floresta fazem os homens se perderem pela ação do curupira; as tempestades pela reação enraivecida da mãe-do-vento, etc.

Os elementos da natureza transbordam no imaginário do mestre sustentando acontecimentos de seu cotidiano. Ele, tem com Deus uma relação que considera “mais que e mata a obra erior”, que transcende a compreensão racional, e fala desse “poder divino”, que está acima de qualquer outra explicação. E assim, mestre Bento resume essa questão, dizendo que

as coisas que vêm de Deus, não se explicam (...) Em todas as minhas letras eu coloco Deus...eu fiz uma composição que no final dela eu digo assim: já estudaram o português, o inglês, e também o grego, eu não conheço cientista que descobriu o teu segredo. Ou seja, o segredo da natureza só Deus sabe. (BENTO, 2018).

Fares (2003) também explica esse fenômeno em sua tese, ao situar o espaço em que ocupam o sagrado e o profano,

O território encantado conta com o ecumenismo entre o mundo natural e o cultural e se apresenta de duas formas: uma se refere ao espaço circular, movente, e a outra aos já reconhecidos como encantados. Isto é, compreende uma inter-relação do homem e mito, em que ora se privilegia o espaço mítico, ora o humano [...] estes mundos – o sagrado do mito e o profano do homem – aparentemente dicotômicos, se excluem e se superpõem- um define o outro. O sagrado é um território apolíneo, o profano é dionisíaco. A ordem sagrada é o espaço da manutenção, do instituído; o profano é a da desestruturação, da criação.

Para reiterar a devoção ao divino, Bento cita como exemplo, a composição intitulada “Oi Deus, do Onipotente”, onde o poeta agradece a criação e pede ajuda do supremo para proteger a natureza do homem que desmata e mata a obra divina.

*Oi, Deus do Onipotente ajudai com o seu poder,
Eu vou falar da natureza, que é pra nós agradecer*

*Refrão: é pré agradecer, é pra agradecer,
Tudo o Senhor deixou, e todos querem viver*

*Na água ficou o peixe, a pescada e o camarão
E temos outros peixes e também o tubarão
O homem desmata o mato, com muita precisão
Para tirar o sustento para o povo da nação.*

*é da nação, é da nação
O homem desmata o mato,
Mas tem que fazer a preservação*

*Eu vou falar com o pescador
pra ele aprender a pescar
pra conservar os nossos rios
Pra nunca o peixe faltar*

*pra nunca faltar pra população
Que é pra chegar pra nós
e pra nova geração*

*Deus deixou uma riqueza
Que é pro homem utilizar
Preserve a natureza
Que é pra nunca se acabar*

*Refrão: nunca se acabar,
nunca se acabar
Preserve a natureza, que Jesus vai abençoar(BENTO, 2018)*

Os relatos descrevem as inúmeras dificuldades que enfrenta na luta pela sobrevivência, porém, esboça um leve sorriso no rosto ao afirmar que está satisfeito do “*jeitinho que vive*” e que nada mudaria em sua vida. Neste depoimento fala também de desejos, como o de se especializar no campo da música.

Minha vida eu não mudaria nada. Tô satisfeito e meu maior desejo era me especializar em música, ampliar meus conhecimentos, porque fazer música é fácil, agora preparar ela é igual o ouro, onde você tem a pedra bruta, mas precisa burilar...por isso meu desejo era harmonizar minhas letras para que elas ficassem adequadas...me profissionalizar mais ou pegar um músico de primeira pra fazer o arranjo, pra trabalhar melhor as minhas letras...é como uma cadeia alimentar é um ajudando a formar o outro. (BENTO, 2018).

Em nosso derradeiro encontro, dirijo-me à sua casa, agora com um barracão construído ao lado, onde mestre Bento faz farinha junto com seus filhos. Chego pela manhã e o encontro ralando mandioca e cantarolando uma nova composição de carimbó que compôs não faz muito tempo. O barulho do motor é estridente e se mistura ao amontoado de mandioca já descascada para em seguida, ser ralada e ir para o forno, logo ali, no fundo do barracão.

Suas mãos finas e ágeis descascam a mandioca com tamanha rapidez, tal qual quando dedilha seu velho banjo. O mestre tem habilidade no manuseio de instrumentos tão distintos: o ralador da mandioca e o banjo, práticas e saberes ancestrais, que foram sofrendo mudanças com o passar dos anos. No processo de mudança, as tradições se movem, se tornam mais dinâmicas, questões que foram lamentadas pelos intérpretes da pesquisa, ao se referirem às práticas dos afazeres manuais, que hoje, foram substituídos por motores, que facilitam o manuseio, mas implicam em custo para manutenção. Mestre Bento lembra por exemplo, que houve um tempo em que *“se ia para a roça no carro de boi, depois de bicicleta e agora, mais recentemente, só se usa motocicleta para tudo, só que para isso precisamos ter a gasolina”* (BENTO, 2018).

Com relação aos artefatos e fazeres de outra época, havia um processo de conversão semiótica, em que o homem recriava os objetos. O mestre conta que para a produção da farinha, primeiro se colocava a mandioca de molho, depois de alguns dias, se retirava do igarapé e descascava. Depois se ralava e espremia no tipiti, espécie de saco comprido, feito de palha, para extrair o suco da mandioca, o tucupi. Hoje, em dia, esse serviço é feito no motor. Pergunto para se ainda existe alguém que utiliza o método manual. Ele responde que só ainda não tem energia elétrica.

Algumas mudanças também se deram com o banjo, pois, antigamente, o instrumento era feito no próprio município, de forma artesanal. Era uma madeira específica, leve e com um cordeamento feito com linha de nylon, utilizada também para pescar. Atualmente, esse é um instrumento que nem se usa mais, pois aos poucos foi substituído pela viola e, mais tarde, pelo violão e hoje, só ficaram os instrumentos de percussão: tambores, recos-recos e maracas.

Em meio a todas essas narrativas, contemplo o poético, no local onde se situa o barracão. Em toda a movimentação em torno da casa de farinha existe uma poética no espaço, que se divide em duas partes do barracão: uma que alimenta o corpo, de dia, e outra, de noite, onde as pessoas se divertem.

Nesse momento, lembrei-me de Bachelard (1993) e de sua “poética do devaneio” que associa a esses dois ambientes: o barracão do alimento e o barracão da festa, o regime diurno e o regime noturno. Esses espaços são como ninhos onde se abriga o produtor de farinha e o produtor de composições. De dia, mestre Bento alimenta o corpo de seus familiares, parentes, amigos e, à noite, enche de alegria a alma dessas pessoas, com a melodia de suas composições.

De repente, pedi para ele pegar seu velho banjo e cantar uma composição que fale da natureza e ele me diz que tem e são muitas, e que ele ainda vai pedir para alguém digitar.

Mas, faz questão de cantar duas. Uma que fala da morte da baleia e outra que é um apelo para que os tiradores de caranguejos respeitem o período de defeso do crustáceo. A primeira canção entoada é a que fala da “morte da baleia”:

*Coitadinha da baleia
Que saiu pra passear
Veio do oceano Atlântico
Veio passear no Pará
Mas triste foi sua sina, que lhe amarram no porto de Pedrinhas
A baleia ficou quieta e conseguir se secar
Quando o mar encheu, cinco cabos ele pode quebrar
Saiu pelo rio à fora e disse que vinha passear,
Quando chegou na ilha grande de Santarém Novo, ela veio se secar
Quando passou um pescador de longe ele avistou
Correu em cima da baleia, sua cauda logo ele tirou.*

*Coitadinha da baleia
que ficou morrendo em cima da areia (Refrão)*

*São gente que não conhecem, ele não devia mexer
Mataram a baleia, só pra bicha se perder
Ele devia comunicar pras pessoas que conhecia
Avisavam a população e essa baleia não se perdia,
Mas tiraram uma quantidade e todo mundo se fartou*

*Coitadinha da baleia
Uma banda e um quarto se estragou na areia(Refrão)
Quando chegou a reportagem, eles falaram na presença
Cadê o prefeito pra ele tomar as providências
Está tudo desorganizado em Santarém Novo,
Não tava o prefeito e nem o delegado
Eu sinto no meu coração
Da guelra da baleia eu fiz a palheta do meu violão (BENTO, 2018).*

Na referida letra, o mestre Bento denuncia a morte da baleia, como forma de alertar a população para a extinção de animais que são presos nas redes de pescar, de forma predatória. Frequentemente, o mestre fala da necessidade de preservação dos animais e das florestas pois “é de onde tiram o seu sustento”. Ele procura fazer letras que mostrem a importância de se cuidar do meio ambiente. As suas composições servem para orientar as pessoas que não se deve destruir a fauna e a flora de maneira irracional, pois “*pode fazer falta para as futuras gerações*”, assim reitera:

Nossas letras são todas importantes. Temos uma que fala de uma pesquisa da cadeia alimentar, eu estou esquecido e não dá pra falar...só sei que fala da lei do fundo do mar, onde o “gráúdo devora o miúdo”...assim é aqui na terra: a lei dos gráudos é ferrar os miúdos...No meio do fundo do mar o gráúdo comendo o miúdo...mas isto é um absurdo que não pode acontecer, nos vamos fazer uma lei pro miúdo se defender, mas quem quer fazer uma lei no fundo do mar pro miúdo se defender e quem quer fazer lei pro miúdo se defender aqui na terra? Então são as coisas de Deus que se juntame, só Ele sabe como fazer (BENTO, 2018).

A letra seguinte se refere ao cuidado com o período do defeso do caranguejo, pois no mês de janeiro é a época de reprodução. Sob o título “Não leve as condessas”, o mestre alerta para o perigo de extinção desse crustáceo, que dá nome ao festival, que ocorre todos os anos, no mês de julho, no município. Em algumas linhas, o compositor alerta:

*Vai chegar mês de janeiro,
Tudo mundo vai sorrir
É suatar do caranguejo, é safra do carataí
O peixinho vem, ele vem da Amazônia
Visitar esse povo
De toda nossa colônia (refrão)
Vai chegar mês de janeiro,
Você passa no mangal, mas não leve as condessas
Não leve não
Não leve não
Pode deixar as condessas
Pra fazer a reprodução (refrão)
Fazendo a reprodução, já é uma grande conquista
Preserve a nossa reserva marinha extrativista
Marinha extrativista é o que todo mundo quer
Conserve a nossa reserva Mato Grosso-Chacoaré (BENTO, 2018).*

Nessa composição se verifica um trabalho em defesa dos animais marinhos que fazem parte da reserva extrativista Mato Grosso-Chacoaré, da qual o mestre já fez parte, como liderança comunitária no vilarejo Bacuriteua, onde mora. O mestre Bento presidiu a Reserva Extrativista Chocoaré-Mato Grosso, gerenciada pelo Instituto Chico Mendes de Biodiversidade-ICMBio, no no de 2002.

Dessa maneira, mestre Bento não é somente conhecido como compositor de vários estilos de música, como ele mesmo se define, mas também como alguém que “*entende do roçado*” e, ultimamente, tem produzido bastante farinha de mandioca, junto com seus filhos e vizinhos: “*Essa é uma atividade que nunca fui chegado. Aprendi desde cedo a trabalhar no roçado com meu pai, mas como disse na primeira entrevista, nunca fui chegado a esse tipo de trabalho. Mas eu entendo do riscado*” (risos).

3.1.4 Mestre Dico

Ainda era de manhazinha quando cheguei na casa do mestre Dico Boi. Junto com ele veio um cachorro e logo perguntei se o animal era bravo. Com um sorriso largo, ele de pronto me respondeu: “*que nada! Ele é educado; já tá na terceira série*” (rimos muito)¹¹.

¹¹ A entrevista com o mestre Dico foi realizada no 19 de julho de 2018.

Entramos na sala de sua casa, e vi que se encontrava tecendo um paneiro. Retomou o trabalho e com as duas mãos habilidosas tecia rapidamente o guarumã (tala utilizada para fazer esse tipo de cestaria), proveniente de uma palmeira encontrada nas matas ali no entorno de sua residência. A conversa começou sobre essa artesanaria que ele ainda faz, mas agora com certa dificuldade, devido a escassez da visão por causa da catarata nos dois olhos.

O mestre Dico Boi foi batizado com o nome de Raimundo Costa Corrêa e recebeu esse apelido por que havia dois Raimundos na comunidade. O “Boi” ele explica que ganhou esse vulgo no dia em que nasceu, quando a parteira perguntou como se chamaria o menino, a mãe teria respondido: “Boi”, porque o apelido do pai que se chamava Waldemar, era “vaca”, assim comenta. *“Aí quando eu dei o primeiro berro, minha mãe falou: coloca Boi”*. Rimos de sua definição.

O mestre fala da união dos garotos, que na maioria era *“tudo parente”* e que na hora do lazer se juntavam para brincar de diversas maneiras:

No meio das brincadeiras, a bola sempre rolava, e depois da bola a gente corria no rumo do trapiche e ia tomar banho na maré. Lá a gente brincava de pira e tudo era uma diversão pra gente. Todo mundo unido, não tinha briga. Muito diferente de hoje em dia, quando essa juventude não tem uma diversão sadia. A gente fazia coleta pra comprar nossa bola. Num dia a gente estourava de 5 a 6 bolas. Eu gostava muito de bola e assim foi até minha juventude. Minha posição era meio de campo. Eu era perigoso; esse meu pezinho aqui direito era uma navalha. Eu joguei por muitos anos no time de nome Conceição Esporte Clube. (DICO, 2018).

Já na vida adulta o mestre Dico conta que trabalhou muito e era conhecido como o melhor tirador de caranguejo de Santarém Novo: *“Eu sempre respeitei a natureza. Ia pro mangal e só tirava os caranguejos graúdos e os miúdos eu não mexia. Isso pra garantir que os bichos se reproduzisse e pudesse chegar para as novas gerações”*. (DICO, 2018).

Como os demais mestres que conversei, Dico Boi também tem o cuidado com a floresta, com o mangue. Também é um defensor da natureza, vi que isto é comum nas comunidades tradicionais. Marcamos para continuar nossa conversa no outro dia, porque já vinha se aproximando a hora do almoço e o mestre precisava continuar alguns afazeres.

No segundo encontro, já entardecia quando cheguei na casa do mestre Dico. Cheguei nesse horário para não atrapalhar a hora da sesta, pois geralmente, após o almoço, o intérprete *“tira uma soneca, para descansar o almoço”*, e é preciso respeitar e reconhecer alguns hábitos que fazem parte de sua rotina.

Mestre Dico Boi está cortando uma casca do guarumã para tecer um paneiro que lhe foi encomendado. Começamos a falar sobre sua vida adulta. Ele me revela que casou muito cedo e que não teve filhos com a primeira esposa que faleceu ainda jovem, mas que tem

quatro filhas, “*tudo fora do casamento*”. Depois, acabou conhecendo outra pessoa com quem vive até agora.

Como os demais intérpretes, o mestre também começou suas atividades ainda cedo e a tradição lhe foi repassada pelo pai e outros tocadores. Confessa que foi com o pai que aprendeu a tocar, mas que desde muito pequeno já o acompanhava durante as apresentações do carimbó. Mestre Dico reconhece que aprendeu muito com os antigos mestres que já morreram:

Minha chegada no carimbó se deu há muitos anos. Quando eu tinha meus 12 pra 13 anos comecei a tocar os instrumentos pequenos: xeque-xeque, reco-reco, pandeiro, carimbozinho, até que eu cheguei onde eu queria, porque eu via meu pai naquele carimbó grande, ele e mais um outro colega, que eram os dois principais tocadores. E eu ficava olhando e dizia pra mim mesmo (olhando para o carimbó que o pai tocava): um dia, eu vou chegar em cima de ti. E aqui estou, graças a Deus. Hoje, eu já tenho 73 anos e ainda toco com a mesma vontade. (DICO, 2018).

Em relação ao carimbó e sua época de menino, as modificações sofridas com o tempo, o mestre lembra com uma certa tristeza:

Ah, no meu tempo o carimbó era diferente do que acontece hoje em dia! Antigamente, a organização da festa era por conta dos festeiros que convidavam os grupo de carimbó, tocadores, cantadores e dançarinos para fazer a festa. Não existia barracão. Era tudo nas casas. (DICO, 2018).

O envolvimento do intérprete com o carimbó da Irmandade de São Benedito faz algum tempo; cerca de uns 20 anos, assim como sua atuação no grupo “Os Quentes da madrugada”. Tudo começou há alguns anos, quando a Irmandade estava “*quase pra acabar*”. Segundo Dico essa é uma longa história. Digo-lhe que tenho tempo para ouvir:

Pois então. Certo dia eu, Fernando Edson, que na época era vereador no município e mais outro amigo entramos na casa do seu Brás, que era quem estava na presidência da Irmandade. Chegamos lá e falamos pra ele que queríamos tomar conta da irmandade de S. Benedito. A gente tinha ido lá pedir essa permissão pra ele. E ele pegou e respondeu: vocês três são novos, têm vontade e força e eu já estou velho então não tenho mais condições de fazer esse trabalho. Perguntamos o que tinha de instrumentos ainda na Irmandade e ele disse que tinha dois carimbós, um grande e um pequeno, uma viola e um apito. E aí nos entregou. Aí fui e convidei um primo para tirar uns pau pra fazer mais uns carimbós grandes. Tiramos três troncos de pau e levamos pro mestre Celé, que já faleceu e era quem construía os tambores e eu também ajudava ele. Então se aprontou os carimbós. Organizamos a diretoria e convidamos o finado Celé e o João Pança, pai do cantador Ticó, pra fazer parte junto com a gente. Bem, naquela época não existia um espaço pra fazer a Festa de São Benedito. A festa acontecia na casa do festeiro. E aí num belo dia, já na década de 90, me veio na mente uma ideia e eu falei pro Fernando: vamos fazer um barracão? Aí ele me disse: mas Dico aonde que se pode fazer esse barracão? Eu respondi: vamos procurar um terreno, um pedaço de terra por aí, tenho certeza que vamos encontrar. Aí saímos rodando, procurando daqui, dali, e (apontando em direção à sua casa), bem ali onde eu moro, não existia casa, era tudo capoeira. Aí falei pro Fernando que tinha encontrado um terreno com umas plantações velhas,

só não sabia se tinha algum dono. Fomos procurar saber e descobrimos que era da dona Norata. Aí fomos na casa dela. Ela nos atendeu e falamos da nossa finalidade e ela disse: pra que vocês querem esse barracão? Falamos que era para Irmandade do Carimbó de São Benedito. Aí ela disse: de São Benedito? Ah, então tá. Vou doar pra vocês, não vou vender. Aí ela foi lá dentro e veio com uma pasta com todo o documento e disse: tá aqui nas mãos de vocês para São Benedito. Depois fomos limpar tudinho e falamos com o tio Zózimo pra tirar palha e fazer o barracão pra gente. Quando ele aprontou o barracão e nos entregou teve gente que nos chamava de doido. Outros diziam que estávamos ficando “lesos” de fazer um barracão grande. Pra quê? Se a gente não iria conseguir encher de gente. Na época, teve dois festeiros que não quiseram usar o barracão e fizeram a festa na casa deles, porque não queriam carregar painéis e outras coisas pro barracão. Dissemos tudo bem. Ninguém tá obrigando ninguém a fazer nada. Nós tamos fazendo a nossa parte e assim foi. No primeiro ano, segundo ano, e no terceiro ano o barracão já tava lotado e aí fizemos um outro, mais pequeno, só agora era de alvenaria e tornaram a nos chamar de doido e de lesos. Mesmo assim, construímos com o apoio da prefeita da época, d. Sônia. Foi a única que nos deu apoio e nos ajudou. (DICO, 2018).

Sobre as composições tocadas na festa, mestre Dico reafirma o que já havia sido dito por mestre Ticó, de que as músicas do carimbó não podem mudar e devem passar de geração a geração. Lembra ainda que essas canções foram criadas há muitos anos, tanto não se sabe bem a autoria de algumas músicas. Essa marcação de voz, de gestos, de símbolos, que culminam na dança, está presente neste estudo, uma vez que o tambor se constitui em elemento fundante do carimbó. Dessa forma, estabeleço um paralelo com as considerações que Zumthor (2010, p. 189) faz a respeito da sonoridade:

[...] o tambor vence distâncias e por assegurar a conservação dos discursos na memória, torna-se uma tradição oral específica e privilegiada no seio da tradição; ele vence distância de 5 até 20 quilômetros, superando o próprio tempo. Os proprietários de escravos no Novo Mundo tinham essa compreensão e assim, proibiram o uso do tambor em suas plantações. No entanto, o costume se transmitiu e ainda hoje, se mantém vivo seja no vudu haitiano, na santería cubana e na macumba brasileira.

Tais questões levantadas por Zumthor ainda hoje é verificável em várias manifestações, e não só religiosas, ou de trabalho no campo, mas de caráter festivo, como nos salões e barracões de festa como acontece no carimbó de Santarém Novo.

Diante dessa performance ligada ao ato de tocar tambor e seu significado, Zumthor sugere uma definição africana para o que deu origem e se denomina no Ocidente de “Tamtam” ou “tambor”:

Fonte e modelo mítico dos discursos humanos, a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regando as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem; por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral (ZUMTHOR, 2010, p. 188).

O ato do tocar, para o mestre Dico é naturalizado, porque aprendeu a tirar o som pelo o que via e assistia o pai fazer. Por meio da batida, ele afirma então que passa sua mensagem sobre a importância do carimbó para os mais jovens, reafirmando o seu compromisso com o repasse desse saber:

Cada batida produz um som que tem que está de acordo com a voz. Não podemos querer ser mais do que somos, cada um dentro do seu tempo e de sua marcação, sem querer atrapalhar o outro (DICO, 2018).

3.1.5 Mestre Sabá

Nossa primeira entrevista aconteceu numa manhã de sol forte. Havia combinado dia antes que o encontro seria em sua residência, onde, nos fundos, tem um barracão, é nesse espaço que o mestre Sabá trabalha artesanalmente os seus instrumentos, criando tambores e maracas de todos os tamanhos, além do entalhe em madeira de animais, habitantes do mangue que fica às proximidades de sua casa. Ali se encontra pequenas réplicas de caranguejos, garças, siris, camarões, ou pequenos tambores e maracas que ele vende como brindes. O mestre Sabá costuma ser procurado para fazer consertos em madeira, pequenos serviços de marcenaria e outros trabalhos. Aos poucos, começa a contar sobre sua história de vida, a partir das brincadeiras de infância:

Nasci e me criei aqui mesmo em Santarém Novo. Nós morava ali no porto, onde tinha uma cacimba, hoje não existe mais...tinha umas árvores por lá que a gente limpou, tinha pitombeiras...Naquela época a criação tinha moral e regimento, então, o que eu fazia era ajudar meu pai e minha mãe desde pequeno. Eu enchia água e no final eu e meu irmão íamos pra debaixo da pitombeira na cacimba-naquela época não tinha água encanada- depois a gente ía brincar e eu pedia pro meu irmão cortar umas ramas de muricizeiros e desde aquele tempo eu já começava a fazer uns carrinhos. Aí depois eu fui crescendo e já estudava, fiz até a segunda série. Se eu estudasse de tarde, de manhã eu ía pro centro (roça) com os meus pais. Chegava em casa tomava um café com farinha e saía atrás deles que estavam fazendo farinha. Às vezes eu não ia; ficava em casa ajeitando as coisas, fazendo café, adiantando o almoço, essas coisa (SABÁ, 2018)

Aprendeu a fazer os trabalhos em madeira e a produzir os instrumentos de carimbó com a experiência onírica, ninguém o ensinou, como outros mestres. Foi o desejo que despertou seu fazer, apesar de ainda trabalhar sozinho e, precisar de “mais andorinhas”,

Foi uma profissão que não aprendi com ninguém. Na verdade eu aprendi a fazer isso sonhando...em tudo por tudo. Primeiro fazendo as miniaturas de caranguejo e siri, garça, guará e depois parti pro carimbó e até hoje, graças a Deus eu tô aqui nessa batalha, batalha muito complicada, conforme aquela história que tem, de que “ uma andorinha só não faz verão”...mas, aqui eu faço inverno e verão, ou seja nascer e renascer todos os dias (SABÁ, 2018)

Relembra fatos sobre a sua juventude e sobre as coisas que mais gostava de fazer quando jovem, e essa fase, lembra que “foi tudo normal” e conta sobre a educação de sua época e suas formas de lazer,

A minha juventude foi sempre assim: não ser perseguido e nem castigado, porque tudo o que pai e mãe faz é pro bem dos filhos. A educação daquele tempo era muito severa. Se o pai ou mãe não deixasse sair a gente não ia mesmo. A gente obedecia tudo que eles diziam. Gostava muito de nadar no rio, onde a gente pescava. Só não ia pro mangal porque meu pai não me levava. Aprendi depois com os outros (SABÁ, 2018)

A educação formal foi abandonada em detrimento ao mundo do trabalho, que teve que assumir muito cedo para ajudar a família . Na memória brota o trabalho nos pimentais dos japoneses e o mundo que aprendeu com os pais e com a vida:

Comecei a trabalhar desde muito pequeno. Desde os meus 14 anos, eu já respondia por mim, porque meu pai tinha um problema de saúde e nós era seis irmãos, e eu precisava ajudar no sustento de casa. Daí um dia apareceram uns japoneses com plantação e aí eu fui trabalhar lá e recebia como pagamento, saca de mantimentos pra trazer pra casa. Cheguei em casa com os alimentos e falei pros meus pais que dali em diante eu iria trabalhar e não mais estudar porque o estudo não era para mim. Trabalhei muito no pimental dos japoneses. Trabalhava desde às 4h da manhã até às 3h da tarde. E desde aí eu fui me acostumando a acordar às 3/4h da manhã. Tudo isso eu aprendi com meus pais, mas também foi o mundo que me ensinou. Agradeço muito aos meus pais que souberam criar a gente. Infelizmente hoje, a criação é uma pena. (SABÁ, 2018).

Mestre Sabá tem na sala de sua casa, uma mesa com a fotografia de seus pais, e vários trabalhos em madeira. São miniaturas de pássaros e animais que habitam o mangue. As atividades como artesanato permeia a sua vida, e assim a explica como começou a fazer os primeiros trabalhos em madeira.

Este é um trabalho que eu gosto mesmo. Por que que eu gosto? Ele mesmo pergunta e responde: porque ele me traz um pouco de renda. E mesmo eu sendo aposentado, o que a gente arruma por aqui, por acolá já é uma inteira e como eu gosto de ajudar meus filhos e meus netos, então pra mim não tem coisa melhor que trabalhar. Eu tenho muita tranqüilidade fazendo esses trabalhos. Tem muitos colegas meus que dizem: Sabá tu já te aposentou, larga isso e eu digo: não. Porque primeira coisa é meu trabalho, porque até hoje, apesar de estar com 63 anos, eu fico pensando: se eu for abandonar isso, o que eu vou arrumar? Sofrimento, preocupação com meus filhos, e um desgaste pro meu corpo e até hoje, graças a Deus não sinto nada no meu corpo. (SABÁ, 2018).

Sobre sua família, trabalho no mangue, saúde e filosofia de vida, mestre Sabá conta, em tom melancólico que mora só, em sua casa e, costuma visitar todos os dias a casa dos filhos, mas que desde cedo aprendeu a viver e a “batalhar” por suas coisas:

Com meus 16 anos comecei a fazer os meus artesanatos e depois fui trabalhar no município de Bujaru e pra lá conheci minha mulher. Hoje estamos separados mas continuamos nos respeitando. Tenho um casal de filho morto e um casal de filho vivo, cinco netos e vivo feliz. Ano passado, no dia 31, eu tive uma parada no palco no meu corpo. Eram cinco e meia da manhã; me levaram pra unidade de saúde e pra fazer exames, e não deu nada. Não atestou nada nem de “prôsta”, graças a Deus...E o que foi? Foi início de esgotamento físico. Então se eu for parar com isso, eu vou me acabar rápido, porque aí vão aparecer dores em todo o corpo, por que? Porque eu vou viver deitado num banco desses (aponta o banco em que estou sentada), ou então numa rede, como eu tenho visto muitos colegas meu, novo, que não dá conta de puxar nem uma palha...E hoje eu ainda dou conta de carregar uma tora dessas de dentro do mangal até a beira da estrada, (aponta do tronco que está ao seu lado, que cava para fazer o instrumento denominado carimbó. Eu não me arrependo, tanto faz atolar no mangue ou não. Eu sempre trabalhei muito. Trabalhava com os outros, ia pro mangal, ia pra maré., de qualquer maneira eu “pintava a saramanta”, porque eu já tinha mulher e filhos. Então eu ia de domingo a domingo no mangal. (SABÁ, 2018).

Na sequência, o mestre Sabá explica sobre o processo de confecção dos tambores de carimbó e dos materiais utilizados; o preparo do tronco e do couro e a afinação dos instrumentos,

[...] dá uma trabalheira muito grande [...] A gente vai pro mangal tirar o tronco da siriúba, que é a madeira própria para fazer o carimbó, porque é leve e dentro dela é oca. Tem uma massa que a gente tem que tirar todinha e depois coloca o tronco pra secar. Depois a gente pega um pedaço de couro de bicho, a gente usava mais o de veado e aí encouraça o tambor. Depois a gente pega um fio grosso para apertar o couro e dá a afinação. Esse couro a gente tem que trocar de 4 em 4 anos, porque é o tempo de duração dele (SABÁ, 2018)

Sabá lembra ainda que em Santarém Novo é o único que sabe fazer bem esses instrumentos, tanto os tambores grandes, como os pequenos, as maracas e o reco-reco. Ele conta dos trabalhos realizados fora do município e reclama da falta de incentivo para ensinar as pessoas do lugar.

Já dei várias oficinas por aí. Em Belém, no Curro Velho, e até em outros estados. Acontece que não temos incentivo nenhum pra dá oficinas aqui nos municípios. Eu poderia muito bem ensinar pra essa garotada nas escolas, mas ninguém se interessa (SABÁ, 2018)

A sua participação no carimbó é intensa, mas faz questão de dizer que o reconhecimento só veio através do IPHAN: “coisa melhorou bastante”. Em seguida, acrescenta:

De uns tempos pra cá, o carimbó tava ficando pra trás, porque a rapaziada só queria saber de rock. E o registro desse reconhecimento nasceu aqui em Santarém Novo. E o início da campanha pra transformar o carimbó em patrimônio cultural do Brasil se deu com o Festirimbó, que é um festival onde participam os mestres de vários municípios. Quando foi um dia, “calhou” da gente estar tudo junto numa reunião aqui com o secretário de cultura do governo da Ana Júlia. Aí a gente falou pra ele porque não se partia pra fazer o registro do carimbó, como patrimônio do Brasil. Ele comprou a idéia, tomou nota e o “pau torou”. Aí ele deu entrada e mandou os documentos pra tudo que era lado, era pra Marapanim, Salinas,

Maracanã, pra pegar não sei quantas mil assinaturas para ser aprovado e graças a Deus foi aprovado e ficamos “bem na foto”. (SABÁ, 2018)

O mestre Sabá fala das dificuldades, antes do processo de mobilização que os grupos da região fizeram para o reconhecimento do carimbó, como patrimônio cultural do Brasil. Ele diz que foram mais de 10 anos para que o IPHAN aprontasse um inventário sobre todo esse patrimônio, até sair o reconhecimento no ano de 2014.

Naquela época, só sabia que tinha carimbó em Santarém Novo quem vinha pra cá ou quem morava aqui por perto. Hoje não. Hoje até o coletivo da zona rural vem dançar carimbó em Santarém Novo, vem de São Paulo, do Rio de Janeiro, da França, desse meio de mundo todo. Então, por isso, o nosso carimbó ficou bem na foto. Chamou a atenção em função desse movimento todo em torno do registro. Além da gravação que fizemos do nosso CD. Eu espero que melhore mais, que apareça alguém que contribua para que todos do carimbó melhorem mais de situação. (SABÁ, 2018).

Sobre a memória das apresentações do grupo Sabá narra que nunca vai esquecer do dia em que foram se apresentar no Ibirapuera, em São Paulo. Foram no fim da tarde lá só para passar o som, e a galera, que estava chegando para assistir ao show, que seria só de noite, não deixou que eles saíssem do palco.

Foi uma loucura só. A gente tava só ensaiando e o público começou a querer mais e não deixou mais que a gente saísse do palco. Aí ficamos tocando até entrar o outro grupo. Nunca tinha visto tanta animação. Então eu vejo que o povo de fora prestigia muito e dá valor pra nossa música. Às vezes o povo daqui não tem a mesma consideração. Infelizmente. (SABÁ, 2018).

Recentemente, no dia 20 de janeiro, estive novamente na casa de mestre Sabá. Tinha ido levar umas tintas para ajudar na pintura de alguns tambores de carimbó de São Benedito. E não sabia que era seu aniversário. Sim, naquele dia 20, também se comemora dia de São Sebastião, por isso a origem de seu nome Sebastião. E nesse mesmo dia também me contou que o seu apelido vem desde a infância e as pessoas só o conhecem assim por mestre Sabá. Estava feliz, ouvindo boleros “da antiga”, para “animar mais o dia”, ele me explica. Mestre Sabá, que atualmente mora só, costuma fazer as refeições na casa dos filhos. Mas, diz que gosta de ficar no barracão atrás de sua casa, trabalhando nos entalhes em madeira e na feitura de tambores. *Ultimamente, a spessoas também me trazem consetos de carpitaria que eu faço com todo o o prazer, porque também precisamos sobreviver (SABÁ, 2019).*

3.2 SABERES (EN) CANTORIAS



Figura 17: Mestre Bento tecendo rede de pescar
Fonte: arquivo da pesquisa

Procurei construir uma cartografia às avessas e, como diz Barbero (2004, p. 74): “me situando entre o imaginário e o real”, justamente porque entre as narrativas recolhidas com os mestres apareceram diferentes saberes. As experiências dos mestres são expressas em diversos momentos de suas falas. Nesse sentido, a tentativa de buscar compreender os saberes que circundam o cotidiano passou por um mergulho no universo de simbologias, que fomenta a circularidade de conhecimentos interculturais.

Os saberes, originários da cultura, da oralidade e da memória, que serão analisadas a partir dos autores que sustentam a pesquisa. Nessa perspectiva analítica, a narrativa se constitui num elemento essencial, por conta da oralidade carregada de significações por meio das vozes dos mestres. Por exemplo, o mestre Bento foi enfático em afirmar: “*não estou fazendo música pra ter sucesso; eu quero que as pessoas aprendam como se defender*”.

Assim, em cada narrativa, o discurso dos mestres está impregnado de sentido, de um imaginário; como explica Orlandi (1994, p. 56): “medeia a relação do sujeito com suas condições de existência”. Constatei ainda a existência de uma relação entre a linguagem (o que era dito) e ideologia (o que era sentido); desse modo, por meio da análise de discurso, compreendi o que eles queriam dizer ao enunciar seus saberes e suas respectivas formas de ver e viver no mundo.

No diálogo com os sujeitos da pesquisa compreendi melhor os saberes, mas que, na maioria das vezes, não são assim reconhecidos, por isso, a necessidade de registrar cada um deles, a partir de suas próprias experiências e vivências. Essa preocupação está presente na fala do mestre Ticó quando ele diz: *“criei o grupo “Nova Geração”, pois só assim, a gente pode garantir que, o carimbó, que é uma tradição no nosso município, não se perca com o passar dos anos”*¹².

Existe, por outro lado, a dificuldade da transmissão desses saberes, pela falta de incentivos das esferas governamentais. Mestre Sabá reclama que sempre tentou fazer oficinas no município, para os mais jovens aprenderem a construir os instrumentos, mas não encontra apoio de *“nenhum lado”*. Ele enfatiza que *“Só eu quem faço os tambores e as maracas e cuido de todos os instrumentos da Irmandade. Já dei várias oficinas fora daqui, inclusive em Belém, na Fundação Curro Velho.*

Como em todo grupo social, existem divergências, questões que fui percebendo à medida que me aproximava da Irmandade. Mas, como esse não era meu objetivo, foquei no cotidiano dos depoentes, uma vez que meu objetivo central era mapear seus saberes. A pesquisa aponta que os componentes da Irmandade de Carimbó de Santarém Novo não perderam de vista os aspectos interculturais que envolvem as relações sociais e afetivas que os cercam. Observei ainda que, nas relações sociais estabelecidas pelos mestres, há várias contradições, expondo algumas divergências entre os integrantes de ontem e os de hoje, entre os remanescentes de uma determinada época cultural e os que vivem um novo tempo.

No tocante a tais embates interpretativos, Fleuri (2003) explica que essa complexidade tensionada entre culturas requer que se analise as fronteiras intervaleres entre as culturas. Aqui, fronteira deve ser vista como a junção das margens entre o passado e o presente, entre o novo e o velho, respeitando a diversidade cultural de cada momento.

No caso dos mestres de carimbó, é preciso ter o cuidado de incentivar que as fronteiras desemboquem em uma confluência que assegure o reconhecimento pelo o que foi feito por antigos mestres, e pelo o que vem sendo produzido pelos atuais. Ao ouvir as histórias de vida, percebi um tom melancólico em suas falas com relação a falta de incentivo para o carimbó que se dedicam. Dizem que só fazem sucesso nos salões de festas da capital, os que conseguiram deixar seus lugares de origem, enquanto os que ficaram, ainda se encontram silenciados. *“Só com muita luta conseguimos, depois de mais 10 anos que o IPHAN reconhecesse nosso carimbó, como patrimônio cultural do Brasil”* (TICÓ, 2018).

¹² Entrevista realizada em janeiro de 2018.

São visíveis os diversos saberes que acompanham a vida dos narradores da pesquisa. Com relação ao cantar, o mestre Ticó tem uma entonação própria, mesmo sem nunca ter frequentado uma escola de música. Essa inclusive é uma lacuna para ele insignificante, uma vez que aprendeu a cantar com seu pai, como ele diz: “*Não precisei estudar canto pra fazer o que eu gosto*”.

Com relação ao tocar, esse é um saber que o mestre Dico Boi também aprendeu com o pai, que por sua vez, já havia aprendido com o avô. Esse aprendizado passado entre os integrantes da família é um fato comum, principalmente nas comunidades de povos originários da Amazônia. O mesmo intérprete recorda que costumava observar o gingado do pai em cima do carimbó grande. Diga-se de passagem, semelhante cena chamou muito a minha atenção, assim como percebi o quanto despertava a atenção do público que assistia a apresentação do mestre, ao mesmo tempo em que a plateia ficava encantada com jeito próprio com que tocava o instrumento. Em meio a cena descrita, o seu corpo franzino se sobressaía, em cima de uma tora gigante. Isso tudo por conta de sua performance que faz o seu corpo inteiro vibrar, quando está em cima daquele tambor gigante. Assim, preocupado com esse saber, o mestre me explicou que tem repassado aos mais novos a arte de tocar o carimbó grande, que difere do carimbó pequeno, em função das marcações necessárias para acompanhamento da música.

Já o mestre Sabá produz os instrumentos com a maestria de uma artesão, que tira de suas mãos o som dos tambores, afinados de acordo com a voz do cantador. Deixa bem claro em sua fala esse aspecto: “*ninguém me ensinou...eu aprendi sonhando. E aí comecei a fazer os carimbós*”.¹³

Essas vozes traduzem, por meio da poética do imaginário, o que os mestres expressam no ato de fazer do carimbó; uma voz que transformada em canto rompe com as barreiras culturais que insistem em isolá-los em seu mundo. Dessa forma, seguem construindo uma “ecologia de saberes”, no seu fazer cotidiano, diminuindo as linhas abissais que os segregam do lado do mundo. Esses são alguns saberes que esta pesquisa apontou, ratificada por Santos (2007, p. 114), quando afirma que para esse novo tempo, é preciso que se inverta a ordem estabelecida e se devolva a “socialização radial do poder para que haja, de fato, a libertação das pessoas”.

Com relação à conversão semiotizada, os mestres a todo momento estão ressignificando a realidade em que estão situados. Segundo Loureiro (2007, p. 11), o “homem

¹³ Entrevista realizada em maio de 2018.

cria, renova, interfere, transforma, reformula, sumariza ou alarga sua compreensão das coisas, suas idéias, por meio do que vai dando sentido á sua existência”, ou seja, “um processo permanente de trocas simbólicas com a realidade” (LOUREIRO, 2004, p. 12). Desse modo, entendo que a contemplação se faz presente no horizonte dos envolvidos na pesquisa, assim como o devaneio, como um processo permanente que vai se moldando diante do viver.

O mestre Sabá, por exemplo, fala que aprendeu a fazer os instrumentos de carimbó “*sonhando*”. Tais devaneios oníricos, na explicação de Loureiro (2004, p. 17), se dá com frequência pois,

[...] o imaginário nos garante as aventuras do sonhar, pois sonhamos antes de conhecer. Imaginamos antes de constatar. Nosso devaneio é incansável, interfere na realidade, poetizando a relação pregnante com a realidade, o que faz com que, tantas vezes, o imaginário seja mais real que o real.

Nesse âmbito, os artistas também simbolizam onde quer que estejam. E, portanto, a conversão semiótica é uma característica significativa em suas relações com a objetividade de seus cotidianos. É uma história que merece ser contada e publicada para que gerações possam conhecer todo o caminho percorrido pelos mestres de carimbó de Santarém Novo, pois eles consideram significativa, uma “*grande conquista*”, terem conseguido sair da colônia e tocar o carimbó “*até pra fora do Estado*”, como comemora o mestre “Dico Boi”, tocador de carimbó.

Assim, analisei alguns saberes que se manifestaram de forma mais expressiva nas narrativas dos sujeitos: saberes da ancestralidade, saberes do meio ambiente, saberes do sagrado, saberes da resistência e saberes do bem viver. Na verdade, a divisão é de cunho explicativo, uma vez que, esses saberes estão presentes na fala e circulam interligados em seus cotidianos.

3.2.1 Cantos Ancestrais



Figura 18: Artesanatos feitos pelo Mestre Sabá
Fonte: arquivo da pesquisa

As populações tradicionais da Amazônia, de onde emergem os povos originários – dentre esses aspectos, observa-se a realidade dos mestres aqui pesquisados – rica em saberes e práticas amalgamadas ao longo dos séculos, a contar desde o processo de colonização que se deu no Brasil, por volta do século XVI, e, na Amazônia, no século seguinte, em 1616. A ancestralidade que carregam em seus fazeres do cotidiano, como caçar, pescar, plantar, e que evoluem na forma de ver o mundo, está presente nas narrativas. Os saberes ancestrais se constituem, portanto, em duas categoria que abrigam todas as demais subcategorias aqui identificadas na voz de cada um dos mestres, sejam nas conversas individuais ou coletivas, uma vez que a natureza e o bem viver aparecem impregnados de ancestralidade.

A riqueza que fluiu por meio das narrativas apontou várias frentes possíveis de análise. No entanto, dentre a multiplicidade de saberes expressos e observados durante as inúmeras visitas nos espaços de convivência, seja no trabalho, na casa, no barracão, foram desenhando um mapa, em latitudes e longitudes, mas que seguiram caminhos diferentes que, em determinado momento, se entrecruzam numa mesma direção: o reconhecimento do carimbó, como patrimônio cultural do Brasil.

A cultura, se define em elemento essencial deste estudo, pois atravessa toda a história de vida dos narradores e está presente em suas falas a partir do trabalho que eles têm feito em torno do carimbó, enquanto manifestação cultural. Procuro analisar esse aspecto tendo como

base três teóricos com os quais trabalhei de forma mais sistemática na pesquisa: Loureiro, Zumthor e Brandão. Sendo que para Loureiro (1995, p. 38),

[...] o homem amazônico navega culturalmente num mundo *sfumato*, que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única. na qual o poético vibra e envolve tudo em sua atmosfera. Dessa forma, esse homem ao misturar o seu cotidiano com o imaginário rico que o cerca, cria uma aura revestida por uma cultura de grande beleza e sabedoria, transformando seu habitat, onde desenvolve seu projeto pessoal e social de vida e sonho.

Ou seja, a cultura amazônica está imbricadamente ligada à natureza, mesmo esta sendo um território ainda cheio de perigos, mas que ainda permanece como um espaço sacralizado pelos mestres. Assim, de acordo com Loureiro (1994, p. 16), “o coração vive ardoroso do espírito e onde brota ainda aquele leite e mel das sagradas origens”.

Os mestres são verdadeiros guardiões da cultura e, ao participar de vários eventos, eles perceberam e tomaram consciência de que precisam também valorizar os seus saberes: “*A gente passa a vida toda fazendo um bocado de coisa e ninguém dá a menor importância pra nós*”, menciona o mestre Sabá. Diz ainda: *Eu gosto muito do pessoal de fora, mas não é só porque eles vem aqui comprar meus objetos. Eles realmente dão valor na nossa cultura e os daqui não tão nem aí...Isso me deixa muito triste*”. E essa é uma reclamação de todos de todos os entrevistados.

3.2.2 Cantos Sagrados



Figura 19: Levantação do mastro da Festa de São Benedito
Fonte: Isaac Loureiro

Para Brandão (1980, p. 15), uma das formas de se compreender a “cultura popular”¹⁴ é por meio da religião. Nesse contexto religioso a chamada cultura popular aparece viva e multiforme e, mais do que em outros setores de produção de modos sociais da vida e dos seus símbolos, ela existe em franco estado de luta acesa, ora por sobrevivência, ora por autonomia, em meio a enfrentamentos profanos e sagrados entre o domínio erudito dos dominantes e o domínio popular dos subalternos. Ainda segundo o referido autor, a folia é “essencialmente uma prática religiosa coletiva e uma sequência de rituais entendidos como capazes de colocar em evidencia a solidariedade entre todos os participantes” (BRANDÃO, 2004, p. 396).

E, ao me apropriar de parte do cotidiano dos mestres, observei então que eles transitam com bastante facilidade nesse contexto natural que os cerca, quer durante o trabalho na roça, ou no barracão do carimbó, ou mesmo nos momentos de suas orações. Tudo está em sintonia e gira de forma simples e conectada com a rotina que os circunda.

Notei que em Santarém Novo existe uma profusão expressiva da religiosidade, em que ela está marcadamente entrelaçada entre o catolicismo e a pajelança, presentes nas falas dos mestres, que a todo instante evocam a figura de Deus.

Assim, percebi que o imaginário também produz uma efervescência do divino muito grande no cotidiano dos mestres. Eles creem em Deus, alguns vão à missa, outros nem tanto assim, mas não condenam outras formas de manifestação religiosa. Existe uma forte relação entre Deus e a natureza. Na vida amazônica, como explica Loureiro (1995, p. 104),

[...] a mitologia reaparece como a linguagem própria da fábula que flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, pela imaginação e pela descoberta das coisas nesse procedimento de uma verdadeira metafísica poética o impossível torna-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural.

Os elementos do sagrado são tidos como fenômenos naturais, em que os deuses dos homens confabulam com os deuses da natureza de um jeito simples, conforme a vida que os mestres levam. Nessa campo místico, vi que a religiosidade de matriz africana é pouco cultuada, talvez pela pouca influência dos nativos africanos durante o processo de colonização do vilarejo, que mais tarde se transformou em município.

A evidência fica por conta da crença e os costumes indígenas, talvez pela forte influência dessa etnia, daí a presença da pajelança e de benzedeiras bem mais evidente. Para Loureiro (1995, p. 102), o homem amazônida é um “incansável doador de sentido, em um mundo insaciável de sentido, e assim foi se constituindo. Constituindo-se em um modo de ser que redescobre e transvive a existência sempre dentro de si”. E assim, respeitando os deuses,

¹⁴ Termo usado pelo autor.

em suas mais diversas simbologias, os mestres também foram se constituindo ao longo de suas vidas.

Nessas narrativas vi uma infinidade de personagens, descritas pelos intérpretes, presentes na tese de Fares(2003), que fala das encantarias, como

Um termo relacionado às poéticas de tradição orais e as personagens referem-se ao conjunto narrativo que inclui não só o mito, “propriamente dito”, mas os textos originários dos lendários, dos anedóticos, das fábulas e de outras formas de natureza prosaica e outras versificadas. As narrativas amazônicas ou suas personagens são, comumente reconhecidas com o nome de marmotas, encantado, anedota, e muitas vezes, implicam nas histórias de vida dos narradores, neste caso não se pode atribuir o caráter ficcional a elas, mas compreendê-las como uma construção em que os saberes simbólicos e imaginários misturam-se e sobrepõem-se.

3.2.3 Cantos da Mãe Natureza



Figura 20: Mestre Ticó preparando o terreno para plantar mandioca
Fonte: arquivo da pesquisa

O ato de cuidar da natureza também é parte de mandamento divino para os mestres pesquisados. O meio ambiente é um tema constante e faz parte de suas preocupações com o espaço em que vivem. Assim, por unanimidade todos possuem um profundo respeito pelos recursos naturais, tanto que fazem questão de expressar esse fato em suas narrativas, pelos elementos que o compõem, sejam as matas, o rio, os animais, porque para eles a natureza é “criação divina”¹⁵. “A natureza é nossa mãe porque ela nós dá tudo”(TICÓ, 2018)

¹⁵ Mestre Ticó durante entrevista em novembro de 2018.

O amazônida constrói seu habitat em meio a matas e rios, extraindo da natureza seu sustento para o corpo e para a alma. Na luta por sua sobrevivência, vive em constante simbiose com a natureza, permanentemente, ressignificando seu cotidiano, por meio da conversão semiótica, dando sentido a todos os seus atos, fazeres e dizeres. As conversas com o mestre Bento, compositor de vários estilos, mas em especial, do carimbó, apontam para a defesa da natureza: “*como um bem maior que deve ser preservada portodos*”¹⁶.

Já num dos encontros com mestre Ticó, vi esse saber evidenciado. Ele narrou que estava colocando uma roça para fazer farinha antes da festividade deste ano (2019). Conversamos sobre vários assuntos. Considerei o espaço do nosso diálogo bastante significativo. À sombra de um arvoredo, contou-me que sempre, desde pequeno, trabalhou arando a terra; que esse aprendizado ele adquiriu com seu pai, seu João “pança”, que sempre saía muito cedo para o roçado. Fiquei observando como ele manuseou a enxada e foi limpando o terreno que mais tarde, serviria de espaço para abrigar uma roça de macaxeira. O mestre sabe tudo que precisa fazer para que o roçado dê uma boa colheita. Ele entende do “*riscado*”, como costuma dizer.

Nesse diálogo “cortado” pelo canto dos pássaros, perguntei o nome de alguns deles. O mestre conhece todos, e imita o jeito que eles fazem para se comunicar entre si. Também diz que os pássaros são “*cantores da floresta*” e, portanto, precisam ser preservados. Conhecedor profundo das matas que formam a floresta da qual tira o sustento de sua família, mestre Ticó costumava, desde muito pequeno, conforme narrou em sua entrevista, que nunca desobedeceu seus pais, com relação aos segredos da floresta. Analiso os saberes do mestre Ticó com relação respeito que demonstra pela floresta, a partir da reflexão de Bachelard (1983, p. 318), que compara a floresta como imensidão interior.

Para o teórico, não é necessário permanecer em um bosque para nos “aprofundarmos num mundo sem limites, uma vez que “ se não soubermos aonde vamos, não saberemos mais aonde estamos”. Portanto, o autor defende que a floresta é “um estado de alma”. Dessa forma, não podemos precisar a existência de uma dimensão temporal da floresta, uma vez que, ao citar Pierre-Jean Jouve, para quem a floresta é “imediatamente sagrada”, Bachelard defende que isso ocorre pela tradição de sua natureza, independe da existência do homem, pois “antes que os deuses ali chegassem, os bosques já eram sagrados. Não fizeram mais do que juntar singularidades humanas, para a grande lei do devaneio da floresta”(1993, p. 318)

¹⁶ Entrevista com mestre Bento, dezembro de 2018.

E é assim, em sua simplicidade, que mestre Ticó define o espaço da floresta como um espaço sagrado. Como indica a tradição, nunca entrou nas matas fora de horário permitido pelos donos das matas; sempre levou em consideração o que foi ensinado por seus pais, pois sabe de muitos casos de pessoas que desobedeceram as leis da floresta e foram “mundiados” pelo Curupira¹⁷.

Ao ser questionado sobre esses seres, Ticó é enfático em dizer que tanto o curupira como a mãe do mato fizeram com que muitos conhecidos ficassem horas perdidos na mata ou levassem muitas ‘cipoadas’ até serem encontrados. Ele, que até hoje possui uma plantação de mandioca, levanta cedo para cuidar da roça, procura respeitar esses mandamentos, para não ser castigado pelos donos da floresta.

3.2.4 Cantos de Resistência



Figura 21: Carimbo, patrimônio cultural

Fonte: site do blog da Campanha do Carimbo Patrimônio Cultural do Brasil

Não são de hoje as articulações para que o carimbo tenha seu lugar garantido na identidade cultural do povo paraense. Foram anos de luta e algumas iniciativas foram exitosas, em função do poder de organização dos grupos produtores desta manifestação. Considero importante destacar a participação dos mestres interpretes dessa pesquisa nesses movimentos. É importante ressaltar algumas ações que vêm ocorrendo a partir da mobilização desses grupos espalhados pelo Estado do Pará.

¹⁷ Luís da Câmara Cascudo o define como o mais vivo dos duendes da floresta tropical, que serve para vigiar árvores, dirigindo as manadas de porcos do mato, veados e pacas, por meio de um assobio estridente.

O início da campanha de reconhecimento do carimbó, como Patrimônio cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, (IPHAN), data do ano de 2004, a partir de um evento sobre o carimbó denominado Festrimbó, realizado no município de Santarém Novo, onde participaram vários grupos da Região do Salgado, dentre os quais, Marapanim, Marudá, Salinas, Curuçá. Durante este evento, foi instaurado uma campanha pela reconhecimento e valorização do carimbó, encaminhando um documento para a superintendência do IPHAN, em Belém.

Esse fato também é narrado pelo mestre Sabá. Ele conta que no final de 2005, durante os preparativos para o IV Festival de Carimbó de Santarém Novo, os mestres solicitaram ao representante da Superintendência Regional do IPHAN para que fosse enviado alguns técnicos da Instituição para falar sobre como deveriam dar início ao processo de registro do carimbó, como bem cultural do Brasil. Depois de algum tempo, os técnicos vieram e fizeram a apresentação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI e do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC. A partir desse momento, começaram as mobilizações para que ocorresse o *registro* do carimbó, como patrimônio cultural imaterial do Brasil.

Em 2006, como resultado da apresentação do PNPI e dos debates suscitados em Santarém Novo, instituiu-se a “Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro”, movimento da sociedade civil que passou a agregar grupos de carimbó e dezenas de entusiastas. Desde então, a campanha passou a organizar seminários, palestras, encontros em diferentes lugares e nos demais festivais de carimbó existentes no estado.

A elaboração do dossiê foi bastante trabalhoso e, mesmo assim, alguns envolvidos manifestaram seu descontentamento, pois avaliam que o trabalho deveria ter sido mais abrangente, atingindo um número maior de pessoas, principalmente, moradoras das colônias mais distantes das zonas rurais. Segundo informações contidas no dossiê do carimbó, feito pelo IPHAN, foi elaborado um plano de ação para atender grande parcela dos municípios do Pará onde existiam referências significativas desse acontecimento. Assim, foram feitas pesquisas em 32 municípios e em 107 localidades, onde foram reunidos associações e grupos referenciais da citada manifestação cultural. Participaram desse processo dez municípios, que atuaram como polos, congregando todas as localidades visitadas. Os municípios polos foram: Irituia, Vigia, Curuçá, Salinas, Santarém Novo, Marapanim, Maracanã, Cachoeira do Arari, Salvaterra e Belém.

Após o período de inventário, que durou cerca de 10 anos – começou em 2004 e durou até 2014 – quando foi aprovado por unanimidade, seu reconhecimento, em Brasília, pelo

Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, formado por representantes da União e da sociedade civil. Ainda em nível nacional, a meta 4, do Plano Nacional de Cultura prevê a proteção e a valorização dos conhecimentos e expressões das culturas populares e tradicionais. E, mais recentemente, em 2016, o IPHAN realizou o Encontro Estadual do Carimbó em Belém/PA, com o objetivo de fortalecer e garantir a autonomia dos carimbozeiros para a gestão do patrimônio.

Foi pela força dos mestres em torno de suas associações que o carimbó foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial do povo brasileiro. A mobilização das várias entidades e desses tem possibilitado revelar ao mundo a importância de seus desenhos culturais, de seus saberes produzidos ao longo das décadas de colonização imposta pelos “descobridores”, na verdade, encobridores desse universo rico de saberes: *“Foi com muita luta e depois de mais de dez anos que conseguimos o nosso reconhecimento como mestres de carimbó. Isso não foi fácil, tivemos que esperar por muito tempo até o IPHAN nos reconhecer como patrimônio cultural de todo o povo brasileiro”*¹⁸.

Ouvindo as narrativas de cada um deles, observei a valorização que dão à manifestação cultural, o que têm feito ao longo de suas vidas. A força deles foi fundamental para que a campanha tivesse êxito junto aos órgãos governamentais, e em março de 2014 recebesse o certificado do IPHAN, como patrimônio cultural do Brasil. Eles, no entanto, já sabem que precisam romper com a visão paternalista de que somente as instâncias governamentais podem gerir o capital cultural que acumularam ao longo dos anos. Além disso, já toamaram a consciência, por meio de seus movimentos, que precisam “tomar as rédeas” desse poder cultural do qual são donos, como povos originários.

¹⁸ Entrevista com Mestre Tico, janeiro de 2018.

3.2.5 Cantos do Bem Viver



Figura 22: Mestre Dico Boi tecendo paneiro
Fonte: arquivo da pesquisa

Ao analisar os saberes aqui cartografados, cheguei a conclusão que esse rico conjunto (de saberes) se funde numa categoria bem maior que é o bem-viver. Para os intérpretes, esse bem-viver significa o estado e a manutenção da paz entre os vizinhos, com a natureza e com Deus. Isso está presente no tocar, no cantar e nas letras das músicas que animam os dançantes nas noites da festividade de São Benedito.

Para além dos bancos escolares, os mestres produzem saberes que contribuíram para que se organizassem e consigam encaminhar a campanha do Carimbó, enquanto patrimônio cultural do Brasil. Isso se deu a partir da organização deles e do movimento que desenvolveram com os demais mestres dos municípios do entorno. Para Walsh (2013), isso é fruto de suas insurgência, pois mesmo sem a educação escolar formal, seus saberes transcendem o universo escolar. Para essa autora, esse saber “fratura a modernidade/colonialidade e torna possível outras maneiras de ser, estar, pensar, saber, sentir, existir e viver-com” (WALSH, 2013, p. 19).

É esse modo de ver e de sentir o mundo que se encontra expresso, claramente, nas práticas educativas que os intérpretes desenvolvem por meio de suas atividades do cotidiano, diante dos desafios vividos na comunidade.

Os intérpretes passam a vida tecendo sonhos. A mesma mão que toca também compõe e produz instrumentos, e produz outros saberes durante toda a vida. Nesse espaço, as mãos manipulam as linhas de pescar e as talas, que dão forma às redes que jogam no rio em busca

de alimentos que serão agasalhados nos cestos e paneiros, resultado de suas artesanias. As redes de pesca, assim como os cestos, guardam seus sonhos, que serão desembulhados nas noites de festa, em louvor ao Santo Preto. O divino encontro com São Benedito.

E nesse entrecruzar de linhas e talas eles vão resistindo e sobrevivendo em meio as armadilhas impostas pelo mundo que os cercam; essas são bem piores do que as armadilhas em relação àquelas que os mestres fazem nas matas e nos rios para pegar peixe, caçar e tirar o alimento de todo o dia. Assim, as mesmas mãos que de dia tecem, esquentam, afinam e preparam os instrumentos; de noite, aquecem o canto e a dança dos que procuram a alegria do barracão. E, assim, os mestres vão contribuindo para a leveza dos corpos e das almas que se refugiam na grande roda do carimbó.

Essa alegoria remonta os escritos de Dalcídio (1963), quando em “O Velho e os Miritizeiros, no livro *Passagem dos Inocentes*, descreve na voz de Alfredo, a habilidade do avô ao tecer paneiros de tala de miriti,

O avô, calombento, andava um pouco de banda, o peito ossudo, queixoso dos rins, do cabelo cinzento as moitas em volta da careca tostada, um olhar de zangadão fingidor, mesmo dizendo uma graça era sisudo; mesmo com a caninha lhe subindo, o sempre pausado no falar. Tinha uma voz de provérbio. Sentado, no meio de cipó, entre os cestos de tala ainda verde, o avô destrançava as fibras, ou no mochinho a enfiar tala por tala, os dedos, que pareciam entrevados, no tecer tão maneiro, tão sabidos, o avô dedilhava. E Alfredo teve uma semelhante visão: o avô não tecia, tocava. O cantar, o gemer, o bulício das folhas e do chão saíam de sua harpa (que harpa, Alfredo via, horas no dicionário). Os cestos e paneiros enfeixados, noutra manhã, lá se iam no ombro do avô para o trapiche. Entre o avô e os miritizeiros havia uma sociedade. (DALCÍDIO, 1963, p. 54).¹⁹

Nessa perspectiva, acredito que o bem-viver está inscrito em cada caminho, em cada tecida, em cada trilha ou remada, que esses mestres dão ao enfrentar a maresia do rio, o banheiro de águas que levam suas canoas para além mar. E, também, em cada tocada de mão, em que alegam as noitadas no barracão.

¹⁹ In: *Texto e Pretexto* Belém-SEMEC, 1988

4 A FESTA NÃO ACABOU

Ao propor o refinamento de novas notas, procurei sinalizar algumas linhas que apontem para uma nova direção, que considere em primeiro plano, a valorização dos saberes populares. Os tempos clamam por uma nova ordem que faça emergir uma educação sensível, construída por várias mãos, em vias duplas, contendo múltiplas direções entre o campo e a cidade.

Os estudiosos das poéticas orais têm afirmado que a poesia cura, dentre eles, o pesquisador Frederico Fernandes, que tem se dedicado nos últimos anos a pesquisar o campo da *poiésis* e as mutações que tem sofrido, provocadas pelo que ele denomina de “desraizamento urbano”, em relação ao enraizamento do campo. É preciso transitar pelas margens da cidade, mas, também, caminhar pelas matas e rios, estabelecendo o diálogo entre suas raízes.

Hoje, percebo que essas duas margens, campo e cidade, podem e devem dialogar. É inegável a força da produção cultural a partir do imaginário ribeirinho, que compreende que o real para ele, é tanto o barco que trafega no rio, quanto a Iara que o protege das “forças das águas”. E é nesse simbólico que o mestre cria um mundo de saberes ilimitados presentes nas suas narrativas, nas falas, na composição de seus carimbós.

Com um olhar natural, como sugere Loureiro (1995, p. 55), procuro entender mais profundamente que “a cultura do mundo ribeirinho se espraia pelo mundo urbano, assim como aquela é receptora da cultura urbana. Interpenetram-se mutuamente, embora as motivações criadoras de cada qual sejam relativamente distintas”.

A profusão de estudos sobre poesia, memória e tradição ainda são vias em processos de construção. A contribuição de Jerusa Ferreira, que, recentemente nos deixou, tem apontado para a necessidade de estudos sobre a poesia popular, “porque ela é memória e recriação”(2004, p.91).

Assim, acredito que por meio de uma educação sensível todos possam trabalhar nessa trilha, tendo como bússola os ensinamentos apreendidos com esses estudiosos da voz e da poética, que vi, presentes, nas narrativas dos mestres. Essa história ainda renegada pelo poder público, merece ser conhecida por uma parcela maior da população do nosso Estado, uma vez que somente os que tiveram a oportunidade de chegar à capital, com muito sacrifício, tiveram suas produções reconhecidas.

Os mestres de Santarém Novo também sonham com a oportunidade, de levar seus cantos para outros lugares e assim, compartilhar seus saberes, fator que fica expresso em suas falas. Mas, segundo eles, ainda falta muito para que tenham a chance de fazer o mesmo sucesso que os grandes carimbozeiros da capital.

Dessa forma, vão se descortinando novas trilhas que atravessam o tempo histórico e rompem com as amarras da matriz colonial que, por vários séculos, amordaçaram seus saberes, que continuaram sendo reproduzidos pelos quintais e barracões.

É crescente o número de pesquisadores interessados em desvendar a multiplicidade de saberes culturais submersos no território amazônico. Acredito que os pesquisadores do campo das ciências humanas, assim também me incluo nesse ramo, devem contribuir para que isso se torne um processo permanente e, no caso dos saberes dos mestres de carimbó, não fique restrito somente ao reconhecimento formal de instituições, a exemplo do que ocorreu, a partir do inventário feito pelo IPHAN.

Esse estudo permitiu a produção de um material que pretende subsidiar pesquisas que façam relação com os temas aqui abordados, pois é importante contribuir para esse diálogo, ainda incipiente na Amazônia, mas que começa a soprar novos ventos, a partir da criação da linha de Saberes Culturais e Educação na Amazônia, pelo PPGED/UEPA e da ampliação de novos olhares.

Pessoalmente, acredito ser esta uma janela que possibilita o conhecimento de uma realidade ainda escondida, e mesmo vivendo na Amazônia, não se tem a ideia do universo cultural que atravessa seus rios e florestas, pois são tantas as riquezas presentes em cada canto de rua, em cada esquina de rio, que possibilita, como assinala Oliveira (2007, p. 19), “uma pororoca de ideias, por meio do entrecruzamento de saberes”.

Os cantadores de carimbó, compositores, músicos e defensores do ritmo, são pessoas importantes no cenário cultural e na difusão dos saberes, pois são considerados patrimônios vivos da região, e a intenção é valorizar suas músicas que trazem a poesia em suas histórias. Por ser uma criação artística, o carimbó está repleto de simbologias, pois, para Loureiro (2007, p. 17), ainda conforme a perspectiva semiotizante “o homem simboliza onde quer que ele esteja e, com isso, atualiza e enriquece as relações com a realidade. Mas nenhum simboliza somente para si mesmo. E nem a partir apenas de si mesmo. Simboliza ou cria apoiado em uma herança cultural local e universal”.

A falas de cada um dos mestres e do coletivo que forma mapeadas, expressam uma lacuna com relação aos trabalhos que já foram feitos sobre o carimbó no município de Santarém Novo, mas que até agora não possibilitaram nenhum retorno para a vida em

comunidade e nem aos mestres. Seus saberes ainda permanecem circulando tão somente no entorno e em alguns vilarejos da vizinhança, sem maiores investimentos das instituições governamentais. Suas vozes só encontram eco no período da Festa de São Benedito, em poucas participações isoladas, atendendo aos convites de algum projeto cultural.

A circulação do saber dos mestres produz um processo educativo sensível, uma vez que os intérpretes partilham os seus conhecimentos por meio de conversas com familiares e amigos, mostrando a importância de se ampliar esse aprendizado que herdaram de seus antecessores, como garantia da preservação da memória histórica e cultural da Irmandade de carimbó de São Benedito.

Foi relevante também as mediações entre os vários grupos culturais que vêm trabalhando na manutenção do carimbó, enquanto manifestação cultural amazônica. Os diversos municípios envolvidos no seu reconhecimento optaram em ultrapassar suas fronteiras, no sentido de garantir que o carimbó fosse registrado como patrimônio cultural do Brasil.

A partir da relação construída entre os intérpretes de Santarém Novo, abro aqui uma questão no sentido de reverenciar o mestre Celé e o mestre Lino, que agora assistem o Carimbó de São Benedito de Santarém Novo “lá do alto”, onde estão os demais e os primeiros defensores dessa expressão cultural. Sem o conhecimento e a difusão de seus saberes há o risco de cair em uma certa restrição das manifestações, pelos organismos oficiais, que insistem em se apropriar dos bens culturais emanadas, principalmente, das populações tradicionais.

Os saberes, mapeados em sua plenitude nessa pesquisa evidenciam o quanto os mestres e seus fazeres contribuem para a cultura local com seu tocar, cantar, fazer instrumentos e perpetuar a tradição da festividade de São Benedito. Eles ainda não se percebem como detentores de um saber que está enraizado na cultura e que têm construído no dia-a-dia de seus afazeres; não despertaram para a dimensão do valor cultural que possuem para a história do carimbó e, conseqüentemente, do próprio município. Mas, isto é só o começo.

E é desse novo caminho que falo neste estudo, no intuito de assegurar o direito de reconhecimento que os mestres de Santarém Novo conquistaram. Ao expressarem seus saberes, promovem a difusão de seus conhecimentos como forma de manter viva a produção cultural que os elevou à categoria de guardiães da cultura brasileira.

Todavia, esse estudo não se esgota aqui. A festa há de continuar para a alegria dos mestres de carimbó de Santarém Novo, detentores de saberes e guardiões da cultura do povo brasileiro e amazônida. É isso que expressa a resistência de seus saberes.

4.1 UM MESTRE SE DESPEDE: *IN MEMORIAN*

“Os bichinho tão criado
Satisfiz o meu desejo
Eu podia descansar
Mas continuo vendendo caranguejo”

(O vendedor de caranguejo-Ary Lobo)



Figura 23: Mestre Lino dançando
Fonte: arquivo da pesquisa

Essa era a cantiga que o Mestre Lino vivia entoando pelos cantos da casa. Achava aquele lamento tão significativo, uma vez que ele, um semi-analfabeto, era um autodidata, pelos conhecimentos adquiridos na chamada “escola da vida” (como costumava dizer). Esse estudo, não poderia deixar de citá-lo, pois foi o primeiro narrador a me inspirar para conhecer melhor sobre a história dos mestres e o carimbó de Santarém Novo.

O referido intérprete aparece antes e durante o início desta pesquisa e está na introdução como importante defensor da campanha do reconhecimento do Carimbó, já reconhecido como patrimônio cultural do povo brasileiro. O próprio Mestre só parou quando, depois de dançar, uma noite inteira, durante a Festa de São Bendito, foi “levado” depois de sofrer um infarte, na madrugada do dia 29. O ano era de 2014, e foi naquele mesmo ano que o IPHAN reconheceu a importância do carimbó.

Foi o mestre Lino Corrêa, meu sogro, que me legou as primeiras informações preciosas sobre a Festividade. Foi a pessoa que também despertou a minha curiosidade em procurar saber um pouco mais dessa história e de seus personagens, a partir das conversas de fim de tarde, durante o café com beiju que eu costumava tomar em sua companhia.

Mestre Lino era um apaixonado pelo carimbó e entusiasta da campanha pelo seu reconhecimento, foi o único morador a colocar na porta de sua casa, uma grande faixa sobre a campanha do carimbó, no ano de 2014, além de ter sido um fomentador dos eventos, comprando instrumentos e ajudando a Irmandade de São Benedito a manter a tradição. Recordo que eu ficava observando ao anoitecer ele bater seu tamborzinho e vi o quanto apreciava a arte de tocar carimbó. Nas conversas também não era diferente. Ele sempre falava sobre a manifestação que conheceu desde muito pequeno.

4.1.1 O Voo do mestre

Em dezembro de 2014, na noite do dia 28 para 29, meu sogro vestiu seu paletó azul acinzentado, calçou os sapatos que havia lustrado durante aquela manhã; colocou seu chapéu favorito e se dirigiu ao barracão do São Bendito acompanhado pela filha caçula, Conceição Corrêa. Dançou cerca de dez músicas e, como de costume, suou muito a camisa. Brincou, cantou, sorriu. Essa foi a última vez que dançou o carimbó, ritmo que o acompanhou por toda a mocidade até completar os seus 81 anos de idade. Mestre Lino se foi e junto com ele uma grande parte dessa história que não acaba aqui. Este é um registro de parte da história de vida dos mestres de carimbó de Santarém Novo, ícones da cultura local que lutaram de forma incansável para a garantia e a permanência dessa vertente cultural que é o carimbó, ritmo predominante do município. Se depender desses mestres, essa manifestação será repassada para as próximas gerações. Agora, após esse grande voo, mestre Lino, deve estar lá em cima, torcendo para que essa história não se acabe por aqui.

5 REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, M. B. B. (Org.). **Saberes da experiência, saberes escolares: diálogos interculturais**. Belém: EDUEPA, 2016.
- BASTOS, R. M. R. *As três margens do rio: travessias, memórias e histórias do bairro alto de Curuçá-Pa*, tese de Doutorado em Antropologia, UFPA. Belém, 2010.
- BENEVIDES, R. e PASSOS, E. A Instituição e suas bordas. *In: FONSECA, t. E kirst, p. Cartografias e devires*. PortoAlegre: UFRGS, 2003.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Volume I. 5ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BOSI, E. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRANDÃO, C. R. **Os Deuses do Povo**. São Paulo. Brasiliense, 1980.
- _____. **A educação como cultura**. Campina/SP: Mercado das letras, 2002.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- CAILLOIS, R. **O homem e o sagrado**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- CASCUDO, L. da . **Tradição: ciência do povo**. São Paulo: Perspectiva, 1967.
- _____. **Geografia dos mitos brasileiros**. Editora: José Olímpio, 1947.
- CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- CASTRO, F. F.de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém. Labor Editorial, 2011
- CARVALHO, N.C. **Entre o Rio e a Floresta: um estudo do imaginário e da ludicidade de crianças ribeirinhas**. Tese de doutorado em Educação Física, pela Faculdade Gama Filho, Rio de Janeiro, 2006.
- CHARLOT, B. **Da relação com o saber às práticas educativas**. São Paulo:Cortez, 2013.
- CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- CORRÊA, I. M. A. **Círio de Nazaré: a Festa da Fé e suas (re)significações culturais**, tese de doutorado. História da Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

CORRÊA, H. M; CORRÊA JUNIOR, P. S. **Resgate histórico de criação do município de Santarém Novo-PA**: da origem ao início do século XX. Trabalho de Conclusão de Curso em Pedagogia. Universidade da Amazônia, Belém, 2006.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DUVIGNAUD, J. **Festas e civilizações**. Ceará/Rio de Janeiro: Edições Universidade Federal do Ceará/Tempo Brasileiro, 1983.

FARES, Josebel Akel. *et al.* **Texto e Pretexto**: experiência de educação contextualizada a partir da literatura feita por autores amazônicos. Belém-SEMEC, 1988

_____. **Cartografias marajoaras**: cultura, oralidade, comunicação. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2003.

_____. Cartografia Poética. In: OLIVEIRA, I. A. (Org.) **Cartografias Ribeirinhas**. 2ª Editora. Belém: Eduepa, 2008.

_____. **Um memorial das Matintas**. Belém: Fundação Cultural do Estado do Pará, 2015.

_____. **Sociedade e Saberes na Amazônia**. (Org.). Fares *et al.* Belém (PA): Eduepa, 2018.

FAVACHO, D. **Educação Sensível na voz de Calados**: poesia e memória em regime crepuscular. Belém(PA), 2018.

FERREIRA, J. P. **O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil**. revista do ieb, n 45. São Paulo, 2007.

_____. **Armadilhas da Memória e outros ensaios**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FLEURI, R. M. **Educação Intercultural**: mediações necessárias. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GABBAY, M. M. **Comunicação Poética e Música Popular**: uma história do carimbó no Marajó. Curitiba: Appris, 2017.

GOMES, G. B. **A natureza comunicativa da cultura**: pesquisa exploratória sobre a Festividade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo – Pará. Dissertação de Mestrado. UFPA, Belém, 2013.

GEERTZ, C. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

IPHAN. **Dossiê do Carimbó**. Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Ministério da Cultura, 2015.

JURANDIR, D. **Passagem dos Inocentes**. Belém: Editora Martins, 1963.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LOUREIRO, I. A Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo. In: **Encarte de CD/ Carimbó da Irmandade de São Benedito – Os Quentes da Madrugada**. São Paulo, 2005.

_____. **A Irmandade de Carimbó de São Benedito de Santarém Novo**. In: Portfólio. Belém, 2014.

LOUREIRO, J. de J. **A cultura amazônica: uma poética do imaginário**. Belém, CEJUP, 1994.

_____. **Conversão Semiótica na Arte e na Cultura**. Edição trilingue. Belém: EDUFPA, 2007.

_____. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras, 2008.

MARCONI, M. de A; LAKATOS, E. M. **Metodologia Científica**. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 2011.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo - travessias latino-americanas da comunicação na cultura**. Trad. Fidelina González. São Paulo: Loyola, 2004.

MENEZES, B. **Batuque**. Belém. FCTN, 2005.

MONTEIRO, V. **Tambores da Floresta: Tradição e Identidade no Carimbó Praieiro de Salinópolis, no estado do Pará**. Dissertação de Mestrado. UFBA, Salvador, 2010.

MOTA NETO. João Colares da. **Por uma Pedagogia decolonial na América Latina**. Curitiba: CRV, 2016.

OLIVEIRA, I. A. (Org.). **Cartografia ribeirinhas: saberes e representações sobre práticas sociais cotidianas de alfabetizando Amazônidas**. 2ª ed. Belém-PA: EDUEPA, 2008

PASSOS, E, KASTRUP, V. e ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

SALLES, V. **O Negro no Pará, sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas e Universidade Federal do Pará, 1971.

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

SANTOS, B. de S. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes**. Novos estudos. – CEBRAP n° . 79 São Paulo Nov. 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil colonial**. São Paulo: Editora 34, 2000.

WALSH, C. Interculturalidade, crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir, e re-viver. In: CANDAU, Vera (Org.). **Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e posturas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

XAVIER, I. **Círio de Nazaré: a festa da fé e suas (re)significações culturais**. Tese de doutorado em História, PUC, São Paulo, 2010.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

_____. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, 1ª ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Introdução à Poesia Oral**. Trad. Jerusa Ferreira; Maria Lucia Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte. Editora: UFMG, 2010

Fontes Orais:

Raimundo Corrêa Costa, anos, entrevista concedida em sua residência em janeiro de 2018

Raimundo Costa Corrêa, anos, entrevista concedida em sua residência, em janeiro de 2018

Bento Corrêa Pimentel, anos, entrevista concedida em sua residência, em janeiro de 2018

Sebastião Almeida Silva, anos, entrevista concedida em sua residência em janeiro de 2018 e janeiro de 2019

Sites consultados:

<http://www.orm.com.br/oliberal/interna/default.asp?>Acesso em: 03 de março de 2018

<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 03 de março de 2018.

<https://www.nossasagradafamilia.com.br/conteudo/sao-benedito.html>. Acesso em: 20 de dezembro de 2018.



Universidade do Estado do Pará
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Centro de Ciências Sociais e Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação
Tv. Djalma Dutra S/N – Telegrafo
www.UEPA.com.br

