Da "tradição", da "modernidade" e do "desaparecimento" do carimbó em Belém do Pará

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
Universidade do Estado do Pará – guerreirodoamaral@gmail.com

Resumo: Este trabalho discute dois fenômenos relacionados ao carimbó em Belém do Pará: a dicotomia "tradição" *versus* "modernidade" na música de dois ícones que, principalmente nos anos 1970 e 80, popularizaram localmente esta expressão popular – Mestre Verequete e Pinduca, e uma hipótese mais recente em torno de seu relativo "desaparecimento", apesar de ser considerado símbolo de identidade regional. A investigação contrastou discursos sobre música e aspectos estritamente musicais oriundos de repertórios analisados, evidenciando que o fazer musical propriamente dito nem sempre corresponde àquilo que se pensa sobre a música.

Palavras-chave: Carimbó. Música. Pará. Pinduca. Verequete.

The "Tradition", "Modernity" and "Disappearance" of the Carimbó in the City of Belém, Pará

Abstract: This paper discusses two phenomena related to the *carimbó* in the City of Belém, Pará State (Brazil): the dichotomy "tradition" *versus* "modernity" in the music of two personalities that, especially in the 1970s and 1980s, popularized this popular expression locally – Master Verequete and Pinduca, and a recent hypothesis around its relative "disappearance", even though it is considered a symbol of regional identity. The research contrasted discourses about music and strictly musical aspects from analyzed repertoires, evidencing that musical making itself does not always correspond to what people think about music.

Keywords: *Carimbó*. Music. Pará. Pinduca. Verequete.

Aos nascidos e crescidos no Pará há pelo menos um século, a palavra "carimbó" não se traduz em novidade. De um modo ou de outro, sabe-se alguma coisa sobre a dança do carimbó, a música do carimbó, o instrumento musical denominado carimbó, e também sobre alguns artistas que se tornaram representativos desta tradição, a do carimbó, no interior do Estado e também na Capital, Belém – neste último caso, a partir da década de 1970, especialmente.

A música do carimbó mistura vozes, instrumentos melódicos e percussão, ou apenas percussão e voz. Já suas coreografias refletem um típico erotismo de danças profanas (a exemplo da umbigada africana) traduzido em movimentos sensuais de cortejo, além da poesia cantada, que retrata, em diálogo com a música instrumental, o amor, o trabalho árduo e o lazer eventual do homem amazônico (SALLES, 1969).

Apesar dos vários sentidos do termo carimbó, este trabalho abrange, particularmente, questões de ordem musical relacionadas à dicotomia entre a "tradição" e a "modernidade" no discurso desta e sobre esta música. Para tanto, baseio-me nos fazeres musicais de dois carimbozeiros (que cantam e/ou compõem carimbós) radicados em Belém – Aurino Quirino Gonçalves, também chamado de Pinduca ou "o rei do carimbó", e Augusto Gomes Rodrigues, o já falecido Mestre Verequete –, dentro de uma perspectiva comparativa que constituiu enfoque de minha dissertação de mestrado em Música (GUERREIRO DO AMARAL, 2003) defendida no Instituto de Artes da UNESP. No tocante ao universo de estudo, estendo-me até município de Marapanim, no leste paraense, local considerado o "berço" ou a "terra natal" do carimbó.

O carimbó teria se tornado conhecido no Pará a partir de Marapanim, onde se preservariam, ainda hoje, as suas práticas "originais", incluindo a dança, a música e as fontes sonoras utilizadas, das quais destaco os tambores, denominados carimbós, courimbós ou curimbós, que representam o seu mais emblemático elemento em termos estritamente musicais.

Por volta da segunda metade de década de 1950, Belém teria assistido à primeira apresentação pública de carimbó, que, a partir dos anos 1970, difundiu-se, popularizou-se, midiatizou-se, aqueceu a indústria discográfica local por meio de lançamentos de discos de vinil, embalou festas populares e salões frequentados por elites sociais, rendeu prestígio a determinados artistas, e ainda, assim creio, foi elevado à condição de referencial de identidade cultural local e regional (paraense).

Contatos culturais com o carimbó de Marapanim e a posterior "chegada" desta tradição em Belém do Pará devem-se a iniciativas dos folcloristas paraenses Adelermo Mattos e Maria Brígido, ambos falecidos, com quem tive oportunidade de conversar durante a pesquisa. Enquanto Brígido levou grupos de música folclórica de Marapanim para fazerem apresentações em Belém, o professor e cantor lírico Adelermo Mattos, muito conhecido em Belém, realizou incursões de caráter musicológico na "terra natal" do carimbó.

Na esteira do processo de aproximação cultural entre essas localidades eclodiram Verequete e Pinduca na cena popular de Belém do Pará, respectivamente representando a "tradição" e a "modernidade" na música do carimbó. Consequente, concomitante ou gradativamente, também foi sendo erguida uma indústria local atrelada à cultura popular paraense que teve como arauto o carimbó. Somente na década de 1970 foram lançados quase dez *long players* de carimbó, quase todos de Pinduca. Cerca de vinte anos mais tarde, na contrapartida a um período potente de produção e consumo musicais, inclusive por meio de

shows propagandeados por grandes mídias de difusão, o carimbó teria adentrado uma fase de "desaparecimento", sobre a qual pretendo me reportar, brevemente, e de modo introdutório, nos derradeiros parágrafos deste texto.

Em Belém, o carimbó teria se organizado em dois tipos distintos: 1º) um carimbó "tradicional" e 2º) um carimbó "moderno". O primeiro, representado pelo cantador Verequete, teria mantido sua estrutura musical "original"; já o segundo, representado pelo tocador e cantador Pinduca, teria alterado essa estrutura, no sentido de atribuir à música uma feição de "modernidade". Transformada em discurso, essa diferenciação construiu a ideia da existência de duas correntes para o carimbó em Belém, confirmando, assim, uma histórica rivalidade entre defensores da "tradição" e da "modernidade".

Existe um forte discurso emoldurando a oposição entre esses carimbozeiros. No que concerne à música, os pontos de vista sobre Verequete e Pinduca, entre o que um pensava a respeito do trabalho musical do outro, ou mesmo em relação àquilo que seria "tradição" ou "modernidade" no carimbó, concentram-se nos seguintes parâmetros: ritmo e instrumentação. Na relação entre os dois artistas, enquanto Verequete não via com bons olhos as alterações rítmicas e instrumentais adotadas por Pinduca, este sustentava que o seu carimbó era, propositalmente, diferente do referencial musical de Marapanim e também da música daquele. Se, por um lado, Verequete defendia a manutenção de uma prática musical "original", Pinduca considerava que, em tempos de "modernidade", não haveria mais espaço para difusão e popularização do "tradicional".

Dados coletados sobre variadas formações instrumentais para o carimbó provieram tanto de discursos de carimbozeiros quanto de minha apreciação de nove amostras musicais discográficas, sendo três do carimbó de Marapanim, três de Verequete e três de Pinduca. Para efeito de comparação entre as modalidades de carimbó de Belém e o referencial de Marapanim, privilegiei como dados mais concretos as informações retiradas das amostras musicais ao invés dos depoimentos concedidos por tocadores/cantadores que defendem a "tradição", dada a parcialidade embutida em suas considerações, cada um à sua maneira, encampando suas habilidades musicais e a manutenção da "chama" da preservação dessa manifestação cultural. É claro que, apesar disto, esses discursos foram de fundamental importância para a pesquisa, especialmente no tocante à constatação de discrepâncias entre o que costumavam dizer e a música em si.

Em relação ao carimbó de Marapanim, as escutas musicais que realizei, incluindo performances ao vivo, apontaram a seguinte grade instrumental: tambores (carimbós), clarinete, flauta transversal, maracas ou maracás, saxofone e banjo. No discurso de Mestres de

Marapanim com quem estive, encontra-se embutida a ideia de que, na música do carimbó, a "tradição" necessita ser preservada a partir da manutenção de seus aspectos "originais".

Sob a ótica de artistas dessa localidade, a música do carimbó estaria ligada a uma aprendizagem que, no curso de sua transmissão interpessoal e grupal, de geração a geração, foi incorporada ao estilo de vida e ao repertório cultural de uma determinada parcela do povo: no caso, a de pescadores. Por conseguinte, estando a transmissão do saber popular (por meio oral) atrelada a um componente genético, o conhecimento manter-se-ia em formato original (BRANDÃO, 1985, p. 35-47) ao invés de se transformar no curso do tempo e dos acontecimentos. Os carimbozeiros daquela localidade afirmavam que, normalmente, aprendiam a tocar e cantar com os seus parentes mais velhos.

Ao entrar em contato com grupos folclóricos de Marapanim, percebi uma preocupação geral no que se refere à continuidade de suas atividades musicais. Segundo consenso entre antigos tocadores e cantadores, para que as estruturas musicais não fossem trocadas, ou mesmo para que não se perdessem na história, seria importante que esse saber não deixasse de ser repassado de pai para filho. Contudo, em conversas informais que eu estabeleci com músicos locais, todos comentaram comigo que os grupos folclóricos não estavam mais se renovando, ou seja, que havia mais artistas idosos cantando e tocando carimbó do que jovens. Portanto, o conhecimento já não mais estaria sendo transferido de geração para geração.

Segundo Mestre Ninito, carimbozeiro de Marapanim, o carimbó "original" que admitia praticar consiste naquele em que voz humana e instrumentos rítmicos e melódicos se misturam. Contudo, assumia alterações em alguns de seus elementos "tradicionais". Em relação aos instrumentos musicais, por exemplo, seu grupo folclórico incorporou o clarinete na orquestra do carimbó. Outros grupos adotavam a guitarra e o saxofone como inclusões que, de certo ponto de vista, destoam de um padrão de originalidade. Já em relação ao estilo, alguns grupos agregaram movimentos diferenciados à dança, o que, em outras palavras, significa que poderiam ter ocorrido alterações rítmicas e de andamento na música (ver GUERREIRO DO AMARAL, 1999).

Conforme o mesmo Mestre, a adição de instrumentos na música do carimbó não configurava atitude de desrespeito para com as suas origens. Pelo contrário, isto valorizava a diversificação instrumental, tendo em vista o avanço tecnológico experimentado pelo país como um todo, bem como a necessidade de se acompanhar esse desenvolvimento, inclusive para que a música também retratasse o presente e não apenas o passado (Idem, Ibidem).

Assim como Mestre Ninito, Mestre Verequete também se considerava um artista de carimbó "tradicional", na medida em que, em sua opinião, o ritmo e os instrumentos musicais não teriam sofrido alterações (LEAL, 1999, p. 24). No tocante aos instrumentos, Verequete fez referências à expressão "pau e corda":

> (...) Agora você preste atenção sobre como foi feito o instrumento deste Conjunto. Um instrumento de necessidade... preste atenção no que vou explicar pra você. Como foi feito o clarinete? Meu amigo, foi de pau da mata virgem... e a flauta, que acompanha também este ritmo do nosso folclore? ... e a viola? ... também é de pau. O pandeiro também é da mata. O reco-reco também é de pau – itaboca. A onça também é feita de pau. Agora [ainda têm] os dois pauzinhos que servem para bater em cima dos tambores. Agora sim que é o começo do folclore paraense, que é os dois tambores, é o que mostra o ritmo (Idem, Ibidem, p. 25).

Verequete considerava que a expressão "pau e corda" correspondia apenas à madeira (pau), que, por sua vez, representava a matéria-prima do instrumental do carimbó – um tambor de madeira oca, completamente escavado, com cerca de um metro de comprimento, trinta centímetros de diâmetro, e recoberto, em uma das extremidades, com couro curtido de veado (MORAES, 1931, p. 116; CASCUDO, 1972, p. 227; SALLES, 1969, p. 220). Em contrapartida, a "corda" também se encontrava presente, na medida em que o artista considerava a viola como integrante do instrumental "tradicional" do carimbó. A viola era feita de pau e cordas, e não apenas de pau, conforme entendia o Mestre.

A inclusão de instrumentos de sopro no instrumental "tradicional", também comentado por Verequete em nossas conversas, poderia ser compreendida de duas formas: primeiramente, considerando que a madeira (pau) serve de matéria-prima para a confecção da clarineta, por exemplo; em outra perspectiva (não mencionada por ele), em razão de que os sopros estariam implícitos na expressão "pau e corda", tida como uma denominação genérica e utilizada em várias regiões do Brasil.

Contraditoriamente, a noção de "pau e corda" pode ser apreendida com base em duas ideias: em primeiro lugar, prática e visualmente, na medida em que a utilização da expressão refletiria a instrumentação adotada (incluindo os sopros); em outro plano, mais discursivo que o primeiro, a utilização do elemento "corda" para a expressão "pau e corda" apenas justificaria a inclusão do primeiro na composição instrumental "tradicional" do carimbó, ou seja, de "pau", conforme comentário de Tó Teixeira (apud SALLES, 1969, p. 277-278).

Mestre Verequete apresentou três grades instrumentais para o carimbó "tradicional" (GUERREIRO DO AMARAL, 2003, p. 60-61): 1ª grade: tambores (carimbós),

clarinete, flauta (não informou se era de madeira ou de metal), viola, pandeiro, reco-reco, baquetas para percutir o dorso de um dos tambores, e onça; 2ª grade: tambores (carimbós), sax soprano, clarinete, banjo, maracas ou maracás, ganzá e triângulo; 3ª grade: tambores (carimbós), viola, pandeiro, triângulo, reque-reque (reco-reco), ganzá, baquetas para percutir o dorso de um dos tambores, e flauta (não informou se era de madeira ou de metal).

Chamou-me atenção o fato de Mestre Verequete ter considerado o clarinete e o saxofone soprano na 2ª grade, ao mesmo tempo em que afirmou (VEREQUETE, 2000) sobre tais instrumentos teriam sido incluídos somente "nos dias de hoje" – remetendo-me à ideia de "modernidade" e não de "tradição". Ademais, o fato de o artista ter incluído o triângulo (2ª e 3ª grades) e o saxofone (2ª grade) – ambos de metal – implica em incompatibilidade entre o instrumental citado e o significado por ele atribuído à expressão "pau e corda". Outra situação dar-se-ia com a flauta, na 1ª e última grades, se caso não fossem de madeira e sim de metal (flauta transversal).

A noção de "pau e corda" poderia ainda adquirir outro significado, instituindo apenas oposição a um carimbó "não tradicional", "impuro" e "moderno". Isto é, deixaria de estar relacionada, exclusivamente, à questão das matérias-primas dos instrumentos, anulando, por conseguinte, discrepâncias entre o sentido que lhe foi atribuído e as grades elencadas por Mestre Verequete.

No que concerne ao ritmo do carimbó, Verequete limitou-se a comentar comigo que houve mudanças em sua estrutura "original" e que estas teriam destituído a manifestação de seu teor de "pureza". Apesar disto, o Mestre não indicou as mudanças e nem os padrões que deveriam ser mantidos e preservados pelos "tradicionais". Em seu discurso pretendeu, mais concretamente, defender a utilização de instrumentos "tradicionais" nas práticas musicais e artísticas do carimbó, a despeito do uso de equipamentos e instrumentos eletrônicos típicos da "modernidade".

Apesar das descontinuidades em torno da "tradição" no carimbó, Mestre Verequete foi imortalizado como representante do "legítimo" carimbó, assim como Marapanim continua sendo considerada, para muitos, a sua "terra natal". Pinduca, por sua vez, também se tornou imortal, mesmo estando vivo, como o "rei do carimbó", propagador de uma expressão "moderna", atual, a princípio sem vínculos expressivos com práticas musicais "originais" e antepassadas.

Por meio do exame que esta pesquisa realizou em cima dos repertórios e dos discursos em favor da "tradição", não foi possível determinar, cabalmente, quais seriam os referenciais de "originalidade", em razão de as informações colhidas dos discursos dos

carimbozeiros destoarem dos aspectos contemplados por meio da análise musical. No que concerne às formações instrumentais, por exemplo, cito o fato de o saxofone e o clarinete não terem sido mencionados por Mestre Ninito em nossas conversas, mesmo sendo estes marcadamente presentes em grupos de carimbó de Marapanim. Já no que diz respeito ao ritmo, os carimbozeiros com quem tive contato consideraram ser este aspecto musical um dos mais relevantes, em se tratando da identificação do tipo de carimbó praticado, se "tradicional" ou "moderno".

Ritmo e instrumentação constituem aspectos bastante contraditórios no carimbó, ao se considerar o fazer musical em si e os discursos sobre esta música. Enquanto as discrepâncias nas grades instrumentais são imediatamente detectadas por meio da percepção visual, inclusive do leigo observador de *performances* de grupos folclóricos, o ritmo consiste em um elemento pouco abrangido nas falas dos colaboradores desta pesquisa. Por esta razão este texto limita-se a comentar que certas matrizes rítmicas do carimbó podem ser encontradas tanto na modalidade "tradicional" quanto na "moderna", de modo a relativizar, portanto, a ideia de que o carimbó de Verequete e Ninito seria tão diferente da música de Pinduca (GUERREIRO DO AMARAL, 2003).

A dicotomia tradição-modernidade parece não ter dado conta de minimizar outra circunstância, que na seara da música dita "folclórica" consiste em questão de base. Trata-se do "desaparecimento" de culturas expressivas em virtude de suas mudanças ao longo do tempo. Ou seja, estariam gradativamente fadadas a inexistir à medida que forma e conteúdo "originais" sofressem transformações.

Sem adentrar a discussão sobre as metamorfoses no carimbó – simplesmente porque não é este o cerne desta discussão, apesar de ter servido de mote para as informações e argumentos aqui apresentados –, o fato (traduzido neste trabalho em hipótese) é que o carimbó, particularmente o de Belém do Pará, sobrevive em um plano bastante ambíguo em que se cruzam popularidade e identidade musical regional. Apesar de estabelecido como símbolo de identidade cultural regional, o carimbó vem experimentando popularidade restrita – assim eu creio. Se, por um lado, encanta visitantes que chegam a Belém por ocasião de apresentações artísticas de grupos contratados especificamente para atividades conexas ao turismo, por outro o carimbó parece não mais fazer parte do cotidiano musical e cultural popular de Belém, ao menos com a mesma força de antes, se comparado, por exemplo, a fenômenos de popularidade tais como os bailes de brega (COSTA, 2004) e de tecnobrega (GUERREIRO DO AMARAL, 2009), que mobilizam multidões ao mesmo tempo em que

carregam o estigma do "mau gosto" estético não amargado pelo culturalmente legitimado carimbó.

O carimbó jamais deixou de ser mencionado, lembrado e valorizado – o brega e o tecnobrega sim, por vergonha, pudor ou puro preconceito. Se me pedirem para dançar ou cantar algum sucesso de carimbó, certamente eu o faria. Conheço passos da dança e letras de muitas músicas. Aprendi-os tanto ouvindo discos quanto participando de festas. Às vezes tento tocar o carimbó (tambor). Brega e tecnobrega eu aprendi mais tarde, apesar de suas raízes também seculares. Mas esta é outra história. Fato é que continuo refletindo sobre o tipo de popularidade encarnada no carimbó, que me urge, não raramente, tão impopular, como essência intocada. Faz parte mais da memória e menos do dia a dia, acredito. Busco compreender, afinal de contas, como teria se dado a construção da identidade regional desta música, e, principalmente, como esta identidade é agenciada em atuais tempos de "desaparecimento", considerando que, ao que me parece, símbolo de identidade combina bem mais com popularidade do que com impopularidade.

Popular ou não, e seja qual for o tipo de identidade regional alçada pelo carimbó, seus agenciamentos culturais são variados e incidem sobre a valorização, a sobrevivência e a eternização desta expressão popular. Vou apontar dois: por um lado, a "tradição" da dança e da música do carimbó pode ser apresentada a públicos restritos em *shows* realizados no deck do barco de uma empresa turística local; por outro, a "tradição" regional do carimbó vem sendo incorporada a diferentes músicas populares urbanas que experimentam a eletrificação. Neste último caso, em meio a demandas estético-culturais cosmopolitas, a "tradição" do carimbó em Belém do Pará parece reinar em harmonia com o seu mais poderoso algoz, a "modernidade", mesmo sendo menos "tradição", e ainda, sem sofrer a ameaça do "desaparecimento".

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. *O que é Folclore?* 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos; 60).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro.* 3 ed. v.1, Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

COSTA, Antonio Maurício Dias da. *Festa na cidade:* o circuito bregueiro de Belém do Pará. São Paulo: 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. *A cultura popular paraense no currículo de uma Licenciatura.* Rio de Janeiro: 1999. Monografia (Pós Graduação *latu-sensu* em Educação Musical). Conservatório Brasileiro de Música.

_____. *O Carimbó de Belém:* entre a tradição e a modernidade. São Paulo: 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNESP.

_____. *Estigma e Cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia:* etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Porto Alegre: 2009. Tese (Programa de Pós Graduação em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LEAL, Luis Augusto Pinheiro. *As composições do Uirapuru:* experiências do cotidiano expressas em letras do Conjunto de Carimbó de Verequete. Belém: 1999. Monografia (Especialização em Teoria Antropológica). Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará.

MORAES, Raymundo. *O meu diccionario de cousas da Amazonia.* I volume. Rio de Janeiro: Alba Officinas Graphicas, 1931.

SALLES, Vicente. & ISDEBSKY, Marena. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, ano 9, n. 25., p. 257-282, 1969.

VEREQUETE. Entrevista de Paulo Murilo Guerreiro do Amaral em 13 de junho de 2000. Belém. Escrito. Bairro do Jurunas.