



## “CURIMBÓ ANCESTRAL”: TIMBRES, VOZES E RITMOS DA FLORESTA.

Antonio Francisco de Almeida Maciel

antonio.maciел@ifpa.edu.br

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará – IFPA / Campus Itaituba – Brasil

**Resumo:** Carimbó deriva de “curimbó”, palavra de origem tupi. Curimbó é o nome de um rústico tambor feito de um tronco de árvore oca, escavado. Originalmente, o tambor era utilizado durante celebrações festivas e ritualísticas pelos primitivos povos da Amazônia. Hoje, o curimbó é obrigatório na composição de uma orquestra do Carimbó “Pau e Corda”, “Carimbó de Raiz”. Fenômeno etnomusicológico de significativa importância social e cultural, o Carimbó é praticado nas regiões do interior e da capital do Pará. O nome deste instrumento primitivo estendeu-se à música, à dança e ao canto. Assim, temos a Música do Carimbó, a Dança do Carimbó, o Canto do Carimbó. A natureza exuberante da Amazônia é o “berço” do Carimbó, cultura musical indígena pré-colombiana, cuja orquestra primitiva no decorrer da história agregou valores musicológicos de europeus e africanos. Memória de povos ancestrais, o Carimbó é patrimônio imaterial cultural do Brasil. Sugerimos que seja reconhecido Patrimônio da humanidade.

**Palavras-chave:** Carimbó. Ancestral. Natureza. Sustentável. Identidade

## “CURIMBÓ”: TIMBRES, VOICES AND RHYTHMS OF THE FOREST PEOPLE

**Abstract:** Carimbó is originated by word Tupi "curimbó", a rustic drum made of hollow tree. Originally, it was used during festive and ritualistic celebrations for primitive Peoples of the Amazon. Today, curimbó is a obligatory composition of an orchestre "Carimbó Root's". Ethnomusicological phenomenon of significant social and cultural importance, the Carimbó is practiced in the interior regions and the capital of Pará. The name of this primitive instrument extended to music, dancing and song. So, we say Carimbó's Music, Carimbó's Dance, Carimbó's Singing. The exuberant nature of the Amazon is the "cradle" of Carimbó, culture indigenous music, which added musicological european and african values. Memory of ancient peoples, Carimbó is the intangible heritage of Brazilian culture and also of humanity.

**Keywords:** Carimbó. Ancestor. Nature. Sustainable. Identity



## 1. INTRODUÇÃO

João Daniel, padre jesuíta que conviveu durante anos com povos indígenas da Amazônia —, deixou-nos a descrição de uma orquestra indígena da segunda metade do Século XVIII, composta de rústicos tambores fabricados de “pau oco” e flautas. Referiu-se o padre aos Guajajara, índios que habitam ainda hoje o sudeste do estado do Pará. A descrição da orquestra, registrada oralmente em 1757, foi publicada somente em 1767, durante seu exílio, em Portugal. O missionário jesuíta valeu-se dos recursos da memória. Eis um trecho do relato descrito por João Daniel em Português arcaico:

São muito amigos de festas, danças e bailes; e teem para isso suas gaitas e tambores, pois ainda que não teem ferro, lá teem habilidade de fabricarem as gaitas, algumas cannas ou cipós ocos que facilmente largam o âmago; e os tambores de paos ocos (curimbós) ou se é necessário os ajustam com fogo... E é nobre o ofício de os tocar, que só os mais velhos e os gravachões os tocão, o que o fazem assentados, com ambas as mãos em logar de baquetas(...). E não há dúvidas de que alguns o fazem com perfeição e com suave e doce melodia, ajustando as pancadas do tamboril ao som da flauta, bailando compassados, de modo que poderiam competir com os mais destros gallegos e finos gaiteiros(...). (CAMEU, 1977: p. 32 e 33; apud MACIEL, 1983: 67).

João Daniel inicia seu relato chamando a atenção para o grande apreço dos povos indígenas por suas celebrações festivas. O padre reconhece as “habilidades” do homem da terra de “fabricar” seus próprios instrumentos musicais – como o de sopro e o de percussão -, embora desconhecessem a metalurgia (“ainda que lá não teem ferro”). Esta afirmação nos leva à conclusão de que o homem da terra praticava a arte de fabricar e tocar seus instrumentos musicais sem a interferência europeia, portanto, herança de civilizações anteriores à chegada de Cristóvão Colombo à América (1492); e à conquista do Brasil pelo navegador Pedro Álvares Cabral, em Abril de 1500. O escrivão da frota de Cabral, Pero Vaz de Caminha, registrou na célebre Carta do Descobrimento que o nativo os recebeu festivamente bailando, tocando flautas e tambores. Francisco Caldeira Castelo Branco, fundador da Feliz Lusitânia – antiga província de Belém do Gão Pará – foi recebido do mesmo modo, em 1616.

João Daniel afirma em sua descrição que o tambor ancestral indígena era ajustado “com fogo”; o padre não menciona o nome ‘curimbó’, mas o modo de o tocar (“o que o fazem assentados, com ambas as mãos em logar de baquetas(...).”). O cronista deixa claro que tocar os curimbós era um “ofício nobre”, ou seja, uma profissão do mais alto prestígio, cuja execução cabia apenas aos sábios e às autoridades da tribo (“...e é nobre o ofício de os tocar, que só os mais velhos e os gravachões os tocão”). Na opinião do jesuíta, alguns músicos tinham pleno conhecimento de ritmo, conjunto e de harmonia musical, podendo, inclusive, “competir” com os melhores musicistas europeus (“E não há dúvidas de que alguns o fazem com perfeição e com suave e doce melodia, ajustando as pancadas do tamboril ao som da flauta, bailando compassados, de modo que poderiam competir



com os mais destros gallegos e finos gaiteiros(...)”. Portanto, Daniel refere-se já em 1767, a uma tradição musical cultivada milenarmente pelos povos indígenas.

O reconhecimento do cronista de que o nativo possuía “habilidade” de fabricar instrumentos musicais e de praticar “com perfeição” a ‘arte das musas’, confirma que o homem da terra estava no mesmo estágio evolutivo que o europeu - o de *Homo sapiens* -, embora o índio tenha sido tratado durante séculos como subespécie humana. O colonizador impôs ao índio uma série de atrocidades e barbáries, preconceitos para com sua cultura milenar. Para conter tantas brutalidades injustificáveis, a Igreja teve que intervir através de Bula papal “*Sublimis Deus*”, publicada pelo Papa Paulo III, em 9 de Junho de 1537. O documento afirmava que os gentios eram seres humanos, tinham alma, eram “filhos de Deus”, e não deviam ser privados do direito à vida e à liberdade, “reduzidos à servidão”. Essas declarações de Roma contrariavam a tese da “ignorância invencível” indígena defendida pela Escolástica, tão ardorosamente apregoada pelo padre Antônio Vieira. A bula papal “*Sublimis Deus*” é considerada a primeira Proclamação dos Direitos Humanos.

## **2. A PESQUISA DO CARIMBÓ**

O presente Artigo é uma síntese atualizada de nossas pesquisas pela região do Salgado, para fins de Mestrado “Carimbó: Um Canto Caboclo” (PUCC/1983). A prática milenar estava sufocada pela música mecânica das poderosas aparelhagens de som conhecidas por “treme terra”. Afeito aos novos gostos musicais, o caboclo desprezava a prática do Carimbó, por não ser música de prestígio. Por outro lado, o ritmo estava esquecido pela grande mídia, não tinha espaço na lucrativa indústria do disco. Descoberto por alguns cantores famosos, o Carimbó passou a ser divulgado em âmbito nacional e internacional, porém, de forma estilizada, substituindo antigo instrumental artesanal por instrumentos musicais próprios dos modernos conjuntos eletrônicos. A partir de então, o Carimbó passou a ter rápida aceitação de público, embora com grandes prejuízos às suas raízes tradicionais. O tambor de “pau oco” tendia, irreversivelmente, ao desaparecimento sem que as instituições ditas responsáveis atentassem para a grave ameaça. Foi naquele contexto que iniciamos a pesquisa sobre o Carimbó. Fomos resgatá-lo na voz do velho pescador Lucindo, sobre palafitas do Atlântico, entre brincantes de idade avançada, sem muitos herdeiros para a Dança. Esta pesquisa não se esgotou com os estudos de mestrado, aprofundou-se com nossos estudos de doutorado(USP/1995).

A luta pela sobrevivência, consequência da invasão imposta pelo capitalismo da pesca, levou o caboclo da região a abandonar antigos padrões existenciais, a distanciar-se de si mesmo, e dos parceiros, da natureza, mudando sua visão de mundo. As distantes regiões do Salgado passavam por significativas transformações de ordem social, histórica e cultural. O Carimbó de raiz resistia.



### 3. METODOLOGIA UTILIZADA

Abordamos três eixos temáticos em nossa pesquisa de mestrado, fundamentados em alguns autores: 1) Aspectos etnográficos em “Currralistas e Redeiros de Marudá — Pescadores do Litoral do Pará”(FURTADO, 1987); “Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo” (SALLES, 1969); pesquisa bibliográfica; pesquisa de campo in loco. 2) A Poesia autodidata do Carimbó rica em metáforas de uso, rimas preciosas, métricas e extremo poder de síntese, que trata das questões socioambientais. 3) Origens Carimbó com base em relatos de historiadores e cronistas; "Introdução ao estudo da música indígena"(CAMEU, 1977); “A Música e o Tempo no Grão Pará”(SALLES, 1980); depoimentos de músicos e pescadores.

Não obstante as adversidades, o “tambor de pau oco” (curimbó) chegou ao século XIX sob a denominação de “corimbó”, embora passível de contravenção: “(...) é proibido, sob pena de 30.000 réis de multa: Parágrafo 3º Tocar tambor, ‘corimbó’ ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc” (Lei nº 1.028 de 05 de maio de 1880 do Código de Posturas de Belém) (SALLES, 1969: 260; apud MACIEL, 1983). Apesar da proibição, a prática do curimbó prevalecerá.

### 4. TRAJETÓRIA DO CARIMBÓ

Veríssimo(1882) registra a presença de curimbós na Dança do Gambá praticada pelos índios Maué, fronteira do estado do Pará com o Amazonas. Concluíram tratar-se do mesmo instrumento de percussão observado por João Daniel, em 1767, porém aqui sob a denominação de “gambá”, animal típico da Amazônia. Apesar das alterações na estrutura da orquestra, o negro manteve o tambor.

O gambá tira o nome do instrumento que nele serve: um cilindro de um metro de comprimento, feito de madeira oca, em geral de molongó ou jutaí, com uma pele de boi esticada em uma das extremidades à guisa de tambor, ficando a outra aberta. Tocam-no assentados em cima, batendo com as mãos abertas sobre a pele. A orquestra compunha-se de dois destes instrumentos, e mais duas caixas a que chamam tamborins, fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles” (MACIEL, 1983, p. 37; apud SALLES, 1969: 261).

Observe-se que na descrição de Veríssimo tambores e modo de execução são idênticos aos registrados em 1767, embora já apresentem uma de suas extremidades recoberta “com uma pele de boi”, animal europeu introduzido nas distantes regiões da Amazônia. José Veríssimo, ao contrário do padre Jesuíta, demonstra um leve preconceito para com a prática musical indígena (“fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por eles”). Note-se que apesar da ausência da flauta e o acréscimo de “duas caixas a que chamam tamborins”, manteve-se o curimbó, o tambor de “pau oco”, base da orquestra primitiva. A Dança do gambá é uma variante da Dança



do Carimbó do Salgado, conforme nossas pesquisas de Mestrado na região (MACIEL, 1983).

A Lei Áurea de 1888 decretou o fim da escravidão negra, no Brasil, o que tornou possível a aproximação do africano às práticas do índio “manso”, nos arredores urbanos. Vicente Chermont de Miranda faz o primeiro registro do termo “carimbó” em 1901, referindo-se ao curimbó indígena, utilizado no Batuque africano. De acordo com a descrição, são mantidas características originais de fabricação, e o modo de execução do tambor milenar do nativo (“Senta-se o tocador sobre o tronco e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por baquetas as próprias mãos”). A utilização da pele de um animal típico da fauna amazônica, para cobrir uma das extremidades do instrumento, é outro fato interessante da descrição (“Em uma de suas aberturas aplica-se um couro descabelado de veado bem entesado”). Este é um exemplo típico de amalgamento cultural, ou seja, o empréstimo de do tambor indígena pelo negro africano:

O carimbó (curimbó) é feito de um tronco de cerca de um metro de comprimento e 30 cm de diâmetro. Em uma de suas aberturas aplica-se um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sobre o tronco e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por baquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó (curimbó) na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos” (SALLES, 1969: 276; apud MACIEL, 1983: p. 37-38).

Tó Teixeira(1958) registra outro exemplo de empréstimo do tambor indígena, pelos Pretos do Umarizal: “O carimbó(dança) não era acompanhado com música, mas com dois carimbós: dois homens sentados em cima, muito cadenciados, um caracaxá, um reco-reco e duas ou mais cantoras e côro” (SALLES, 1969:277; apud MACIEL, 1983:38). Apesar das inovações feitas pelos brincantes negros, eliminando a flauta milenar indígena, e da introdução de novos elementos musicológicos à orquestra primitiva (“um caracaxá, um reco-reco, duas ou mais cantoras e côro”), foram mantidos os curimbós da orquestra primitiva, executados com um ritmo “muito cadenciado”. Veremos que as inovações tecnológicas e a dinâmica cultural alterarão o ritmo e a dança do Carimbó tradicional.

## **5. TRADIÇÃO SUSTENTÁVEL**

A matéria prima de que eram feitos os instrumentos ditos de raiz — tambores de paus ocos, flautas e maracás indígenas milenares — passou por adaptações ditadas pelo processo histórico e a dinâmica cultural, além dos fatores socioeconômicos, caça predatória, desmatamento etc. Antigas flautas artesanais feitas de embaúba pouco a pouco vão sendo substituídas por flautas fabricadas em metal ou em cano de PVC – Cloreto de Polivinila. Os maracás nem sempre são confeccionados da cuia ou coité; em lugar das sementes secas, apresentam miçangas industrializadas em seu interior; já não guardam qualquer relação com celebrações ritualísticas milenares. Este processo é irreversível e





nos distancia cada vez mais de nossa identidade musicológica com povos ancestrais da Amazônia.

Os curimbós, outrora reaproveitados de troncos ocos de siriúba, dentre outras árvores de “madeira resistente” — antes encontradas facilmente nas regiões, hoje praticamente desaparecidas — são fabricados em PVC ou “madeira montada”, a exemplo dos toneis de vinho, “uma forma sustentável de mantermos nossa tradição”(Mestre Dime, 2013). O curimbó indígena ainda hoje é executado na posição horizontal, cavalgado pelo tocador, o qual bate com ambas as mãos abertas sobre o tambor, “em lugar de baquetas”, conforme referências deixadas por João Daniel(1767), José Veríssimo(1882), Vicente Chermont de Miranda(1901) e por Tó Teixeira (1958). Esta característica ainda é possível de se observar nos legítimos conjuntos de Carimbó de raiz ou Carimbó pau e corda.

Originalmente, os tambores primitivos tinham uma das extremidades recoberta com pele de animal silvestre. O couro de veado era muito “apreciado” por ser “macio”, “resistente”; porém, com a extinção dessa espécie nativa da Amazônia, passou-se a utilizar a pele de boi, animal introduzido pelo colonizador europeu em todas as regiões brasileiras, desde o período colonial. No Marajó, nas práticas do “Carimbó Pastoril” - classificação de Bruno de Menezes -, usa-se a pele da sucuri ou o couro de búfalo. No arquipélago do Marajó ainda são desenvolvidas as atividades do pastoreio de numeroso rebanho bovino, herança das Ordens religiosas, que ali se fixaram no intuito da catequese indígena. Para manter as missões e o comércio europeu, dedicaram-se à coleta das drogas do sertão e à produção pecuária. Tornaram-se à época os maiores pecuaristas da Amazônia, quijá do Brasil. Os religiosos utilizaram-se da mão de obra escrava de índios e negros, de forma branda. A presença do elemento negro nas fazendas do Marajó explica porque o tambor indígena tem ali características próprias das danças africanas. O “Lundu marajoara” é uma herança negra dos tempos coloniais.

## **6. ORIGENS DO CARIMBÓ**

Marapanim é conhecida como a “terra do Carimbó”. Esta reivindicação não procede porque carece de sustentação histórica. Todos os municípios com mais de um século de fundação, onde se pratica esta tradição, reivindicam para si o lugar de origem da Dança do Carimbó, desde a região do Salgado, Marajó, até a fronteira do estado do Amazonas. Esta constatação reforça nossa tese de que onde havia concentração indígena, ali se praticava a música ancestral do “tambor de pau oco”, nas celebrações ritualísticas. Apesar da proibição do catequista e toda sorte de adversidades, o curimbó sobreviveu na diversidade geográfica amazônica, embora os povos indígenas quase desapareçam.

Quem criou a cultura ancestral — índios, brancos ou negros? Alguns estudiosos do assunto creditam ao negro a autoria do Carimbó, uma “variante do Batuque” trazido à Amazônia, durante o período escravocrata. Examinando com cuidado artigo publicado em 1969 por Salles, um dos mais ardentes defensores da origem africana do Carimbó, concluímos que o antropólogo fundamentou-se em hipóteses bastante



interessantes, porém, não apresentam sustentação histórica ou científicidade, porque se baseiam na mera opinião pessoal. Não obstante essas limitações, reconhecemos a valiosa contribuição do antropólogo para os estudos etnográficos e etnomusicológicos realizados em nosso mestrado sobre o Carimbó (MACIEL, PUCC/1983).

No intuito de desvendar a origem do Carimbó, fizemos uma rápida análise das suas partes constitutivas — música(orquestra), dança(movimentos) e canto(poeticidade), sob os pontos de vista do elemento nativo, do europeu, do negro. Levamos em conta alguns registros históricos, relatos de cronistas e religiosos, referências bibliográficas pertinentes, análises, falas, depoimentos colhidos em pesquisa de campo junto a pescadores e músicos. Não realizamos uma análise rigorosamente científica, mas podemos afirmar que o nativo da Amazônia deu origem à prática musical do “tambor de pau ôco” - curimbó -, posteriormente enriquecida pelos contatos musicológicos com o elemento branco e o negro africano (MACIEL, 1983).

## **7. MÚSICA**

Cronistas, historiadores confirmam habilidades musicais do indígena desde tempos remotos, embora sejam raros os estudos a respeito da musicologia nativa. CAMEU (1977) afirma que o índio jamais pôde demonstrar sua criatividade ou conhecimentos artísticos. Na montagem teatral com fins catequéticos, quem montava todo o espetáculo eram os religiosos. O nativo aparecia como um mero “figurante”. Referindo-se a uma infinidade de cantos pertencentes a 220 grupos étnicos indígenas ainda sobreviventes no Brasil, “ameaçados pelo esquecimento”, a etnomusicóloga Marluí Miranda lembra: “Os índios fazem parte de nós e devemos conhecê-los. Sabemos um pouco sobre sua maneira de pensar, de se comportar, temos livros sobre sua arte plumária, sobre seus cestos, suas pinturas corporais. No entanto, sua música permanece como um “segredo cultural” enterrado na região mais profunda de nossos arquétipos”(Idem,1995).

Para a estudiosa, que conviveu durante duas décadas com povos indígenas da Amazônia, a música e os cantos — alguns expressos em tupi arcaico ou em línguas extintas — são de fundamental importância para aquelas sociedades, manifestando do alvorecer ao Sol poente os mais diversos sentimentos: de alegria ou tristeza; durante os putiruns para feitura de casas ou roçado; para celebrar o nascimento de uma criança ou para prantear a morte de alguém. A etnomusicóloga entende que a música para o nativo vai além de uma simples expressão estética, é uma manifestação espiritual: “A música circula entre os índios no território fora do mundo concreto: possui alma. Se ela não possui alma, não foi soprada ao ouvido por um espírito, é sem maior importância” (MIRANDA, 1995).

A antropóloga Betty Mindlin registrou a “Festa da Flauta” entre os índios Nambikwara do Guaporé/MT, os quais mantêm uma relação mítica e mística com a música. A antropóloga ressalta a espiritualidade de que são imbuídas as flautas indígenas em suas celebrações ritualísticas:



A Festa da Flauta não tem hora marcada: é feita para que a derrubada da mata onde farão a roça se efetive sem problemas; para comunicar o nascimento e morte de uma pessoa; para apresentar solução de um problema que perturba toda a comunidade ou simplesmente para trazer alegria e transmitir o mito da origem das coisas. As flautas doces são espíritos femininos e a flauta de taquara rachada espíritos masculinos. A flauta de taquara rachada é aquela com que os homens conversam com as mulheres e elas acreditam serem os espíritos que dizem a elas o que fizeram, o que devem fazer e o que vai acontecer (In: MIRANDA, 1995).

A presença da flauta indígena milenar foi observada por João Daniel(1767), compondo uma orquestra primitiva do tambor de pau oco (“Não há dúvidas de que alguns o fazem com perfeição e com suave e doce melodia, ajustando as pancadas do tamboril ao som da flauta(...). É evidente que ao descrever aspectos estéticos de harmonia musical, o jesuíta referia-se à flauta (“...alguns o fazem com perfeição com suave e doce melodia”). O grande laboratório de criação deste instrumental era a natureza. O nativo tinha uma necessidade vital de entender “vozes” e linguagens das espécies e dos elementos, para orientar-se e desenvolver suas práticas diárias do plantio e da colheita, caça e pesca. Dessa relação harmoniosa e dialógica entre homem e meio ambiente, nasceram os instrumentos que produziam sons imitativos da natureza: do canto ou voo do pássaro surgiram flautas e maracás; o ribombar do trovão inspirou a fabricação do tambor curimbó, cujo batuque traduzia a “voz de Tupã” anunciando o advento da estação das chuvas torrenciais que desabam sobre a floresta, propiciando a fartura nos rios e nos campos verdejantes, numa perene promessa de renovação cíclica das espécies vivas da flora, da fauna e humana. A orquestra indígena primitiva — flautas, maracás, curimbós — expressava a sonoridade ecológica norteadora dos povos da floresta. O advento da música moderna rompeu o cordão umbilical que manteve o homem secularmente ligado aos sons naturais, perdendo-se aquela relação ancestral com o sagrado, restringindo-se hoje aos concertos musicais lúdicos ou estéticos.

Mais tarde, totalmente desmistificada, a orquestra foi enriquecida com uma gama imensa de instrumentos europeus importados pelas ordens religiosas para a catequese; e, posteriormente, por considerável número de instrumentos norte americanos. Assim, em nossas pesquisas encontramos orquestras de Carimbó compostas por banjo, flauta doce ou transversa, viola, violino, saxofone, piston, clarinete (...). Porém, não observamos a presença de nenhum instrumento musical próprio do africano, nos conjuntos de Carimbó; também não soubemos da existência de grupos constituídos exclusivamente por músicos negros ou por mulatos, inclusive nas regiões onde houve quilombos importantes. O levantamento que realizamos entre cento e vinte e seis componentes de nove Grupos presentes ao “IV Encontro de Carimbó de Marapanim” (1980) revelou que apenas quatro músicos eram negros ou mulatos, com predominância étnica do caboclo (MACIEL, 1983 p. 98 -115). Nossa pesquisa e o relato do padre João Daniel (1767) afastam a hipótese de o elemento negro ter exercido qualquer influência na criação da música do Carimbó, cuja inspiração está na natureza.





## 7. DANÇA

Na dança do Carimbó, que a exemplo da música tem na natureza o laboratório ou a fonte de inspiração, identificamos basicamente três movimentos circulares, os quais estão intrinsecamente relacionados à concepção e renovação da vida no universo: 1) movimentação cíclica dos elementos — Sol, Estações, Fases da Lua, Marés — responsáveis pelo comportamento biológico das espécies, no planeta; 2) movimentos que expressam a renovação das espécies da fauna amazônica, seja no ato predatório da cadeia alimentar, seja no acasalamento; 3) gestualidade do homem primitivo na sua relação do trabalho com a terra e com a água, durante os afazeres diários: coleta de frutos silvestres; cultura dos roçados da mandioca, milho; pesca artesanal, cacuri, matapi. Os movimentos rítmicos e o modo de execução dessas atividades estão associados ao ato da reprodução humana. Essa espécie de cerimonial da concepção ou celebração da vida é realizada numa grande roda e obedece períodos cíclicos das estações. O antropólogo Gustaaf Verswijver registrou “Kworo Kango”, ritual Kayapó:

O Kworo Kango é um ritual que acompanha o ciclo da mandioca desde o seu plantio até a colheita. Durante este período, o ritual se dá todos os dias logo ao amanhecer, antes de se iniciar as atividades cotidianas e ao entardecer. O canto é entoado por homens e mulheres, que cantam e dançam frente a frente (MIRANDA, 1995).

A etnomusicóloga Marluí Miranda relata ritual de pescaria praticado por homens e meninos das tribos Jaboti, Makurap, Aruá e Tupari. O ritual festivo ocorre durante o tempo do Verão:

Entoam cantos Tchori Tchori, Pamé Daworo, Tche Nane, num ritual noturno que ocorre após uma grande festa da pescaria, realizada na época da seca, quando utilizam o Timbó, um cipó venenoso que embebeda os peixes batendo-o dentro d'água, e construindo barragens no local escolhido feitas de palha e paxiúba. Somente homens e meninos participam da pescaria, que começa de manhã cedo e termina no fim da tarde, utilizando arco e flecha, a zagaia, e até mesmo as mãos. O produto da pescaria é parte consumido no local, parte dividido entre todas as famílias da aldeia, que voltam ao entardecer com caldeirões abundantemente carregados de todo tipo e tamanho de peixes. Neste ritual noturno, os Jaboti, Makurap, Aruá e Tupari dançam abraçados e em círculo; bebe-se a chicha, uma espécie de cerveja branca de milho, colocada num grande tronco cavado, onde os convidados servem-se em cuias. A festa atravessa toda a noite, até de manhã (MIRANDA, 1995).

A Dança do Carimbó tradicional ainda guarda reminiscências dessas primitivas celebrações, como por exemplo, nos putiruns ou mutirões para construção de casas, roçados, pescaria. O sucesso daquelas atividades pesqueiras ou do trabalho da terra exigia profundo conhecimento das fases da lua, mudanças das estações, dos movimentos cíclicos de enchente e vazante das marés. O nativo era o único dos três elementos (índio, branco, negro), que podia relacionar-se em plena harmonia e mútua aprendizagem com a floresta e os rios, porque ele vivia integrado ao universo da natureza, seu habitat natural, de onde



extraía meios de subsistência. Havia uma certa relação de amor e de respeito ecológico. O colonizador europeu viu a floresta tão somente como fonte de riquezas a serem exploradas, e jamais a entendeu nem a seus habitantes — homem, fauna e flora. Por sua vez, o negro escravo teve pouca oportunidade de conhecer a floresta, salvo em raras exceções. O regime escravocrata não o permitia sequer ausentar-se da Casa Grande sem consentimento. Assim, na dança do “Carimbó praieiro”, que se caracteriza pela imitação de passos de alguns animais da Amazônia (Dança do Jacaré, Dança da Onça, Dança do Macaco), não identificamos nenhuma “dança do leão”, “dança do tigre”, “dança do elefante”, “dança do hipopótamo, da girafa”, animais típicos da África.

Portanto, a Dança do Carimbó expressa movimentos de renovação cíclica dos elementos, de espécies naturais e das práticas indígenas cultivadas antes da chegada de europeus e de africanos à Amazônia. O negro contribuiu para dinamizar movimentos da Dança do Carimbó. Alguns mestres, a exemplo do Verequete, imprimiram sotaque musical africano ao ritmo, cuja beleza reside no fato desta tradição ser resultante do processo da interculturalidade havida entre povos que constituíram nossa trilogia brasileira de origem: índios, brancos e negros. A dinâmica da modernidade tecnológica imprimiu novo ritmo à Dança do Carimbó, perdendo-se o sentido dos movimentos cíclicos da vida.

## **8. CONTO**

Na poesia está a contribuição mais expressiva do europeu ao Carimbó. O ensino obrigatório da Língua Portuguesa pelo Marquês de Pombal com a expulsão dos Jesuítas (1759), e a conseqüente proibição da língua tupi, explica porque o Canto do Carimbó mantém até hoje a estrutura poética do Português falado no Brasil. Todavia, a expressão ou poeticidade dos versos do Carimbó é inspirada na ambiência amazônica. O homem amazônico, o caboclo ribeirinho ou litorâneo, vive em função da cosmogonia periódica da vida, num processo cíclico ditado pelas águas, mais precisamente pelos fenômenos da enchente e vazante, determinantes do movimento de manutenção cíclica das espécies vivas, sejam animais — incluídos os seres humanos — sejam vegetais, “numa simbiose tão perfeita que só pode ser atingida por via do Mito” (SANTIAGO, 1986; apud MACIEL, USP/1995).

Todo o ecossistema renova-se à época das estações chuvosas. Aos primeiros repiquetes da cheia, grandes cardumes de várias espécies de peixes buscam as cabeceiras dos rios amazônicos, para cumprir o ciclo anual da procriação e promover o perene espetáculo das piracemas. Elementos da natureza entrelaçam-se com valores mais significativos da vida amazônica, neste “casamento da terra com a água”(SANTIAGO,1986). Homem, fauna e flora envolvem-se nesta relação de mútua cooperação, comungando da mesma fonte de subsistência: a Natureza! Grupos e espécies, num jogo de equilíbrio e harmonia são os atores humanizados deste teatro-“show” da vida, desempenhando os mais diferentes papéis neste exuberante palco verde. Fogo, terra,



água, ar são altares sagrados, onde o homem sacrifica os seres e a si mesmo, a morte de uns perpetuando a vida de outros, no ‘Mito do Eterno Retorno’. O real e o imaginário estão presentes nas histórias e cantorias do poeta e pescador Lucindo Rebelo da Costa – o Mestre do Carimbó – porta-voz e guardião deste Canto Amazônico.

## **7. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No início dos anos 1960, o Carimbó do caboclo chegaria aos palcos com a implantação das primeiras emissoras de televisão. A TV Marajoara fez programas artísticos locais para o público da capital, porém, restritas às residências de classe média. Nos espaços públicos da periferia de Belém, a prática encontrava acolhida junto à população pobre, onde proliferavam grupos de Carimbó pau e corda, como “Os Brasas da Marambaia”. Todos os grupos foram extintos! O caboclo ainda teria que esperar décadas, para conquistar em definitivo seu espaço no cenário artístico-cultural paraense.

Os anos 1970 inauguram a Era das gravações do Carimbó em Long Play (LP), destacando-se duas tendências musicais totalmente opostas: o Carimbó de raiz preservado por Lucindo Rebelo da Costa, Mestre Lucindo, que gravou seu único disco “Isto é Carimbó” (1974); e por Augusto Gomes Rodrigues — Mestre Verequete — autor de inúmeras composições do legítimo Carimbó com “sotaque” africano. Por outro lado, o “Carimbó Moderno ou estilizado” de Aurino Quirino — o Pinduca —, que em sua banda musical substituiu curimbós, flautas e maracás milenares por bateria, guitarras e outros instrumentos de conjuntos eletrônicos. Pinduca fez escola, criou novo gênero musical — Sirimbó —, conquistando o mercado fonográfico em âmbito nacional. Enquanto isso, o Carimbó de raiz definhava lentamente no cenário cultural da capital e interior do Pará, onde alguns grupos ainda resistiam, desafiando o tempo e o descaso das Instituições responsáveis.

Quando iniciamos pesquisas de mestrado na região do Salgado(1980), a prática do autêntico Carimbó de raiz estava restrita às gerações de músicos e brincantes de idade já avançada. Dentre os cento e vinte e seis componentes de grupos presentes ao “IV Encontro de Carimbó de Marapanim”, aproximadamente uma centena estava na faixa etária acima dos 21 ou 40 anos de idade (MACIEL, 1983, pág. 98-115). O Carimbó pau e corda era ouvido somente nas palafitas, regiões interioranas do Pará muito distantes. Sem a renovação de valores, sufocado pela música eletrônica das poderosas aparelhagens de som “treme terra”, das bandas de rock, música new wave e som pop, menosprezado pelas novas gerações de caboclos afeitos aos novos tempos, o Carimbó milenar seguia novos rumos.

Em Outubro de 1986, promovemos a “Semana de Reconhecimento a Mestre Lucindo — 80 Anos de Anonimato”, com apoio da CELPA — Centrais Elétricas do Pará; MPEG - Museu Paraense Emílio Goeldi; FUNTELPA (rádio e TV cultura); e da Fundação Rômulo Maiorana — rádio, jornal e Televisão Liberal. O grupo “Os



Canarinhos”(canto/dança) fez apresentações inéditas no Parque Zoológico do Museu Goeldi; CAN(Concha Acústica de Nazaré); sede campestre da CELPA; no Rotary Clube; na Fundação Pestalozzi do Pará; e na Comunidade Hanseniana de Marituba. Mestre Lucindo recebeu homenagens em todas as apresentações realizadas. A partir de então, o Carimbó de raiz ressurgiria com força total; o poeta da ecologia enfim seria reconhecido e deixaria o anonimato.

Na década de 1990, o Carimbó milenar renasceu enfim como música de prestígio. A difusão dos sons, ritmos e imagens do caboclo provocou o florescimento de inúmeros conjuntos de Carimbó formados por jovens de todas as regiões do Pará. Desse modo, a cultura indígena ancestral chegaria ao século XXI como um grito em prol da vida na Amazônia, fator de identidade nacional. Em 11 de Setembro de 2014, após intensa campanha, o Carimbó mereceu o registro de Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil. Por sua importância em defesa da sociobiodiversidade, e em memória dos povos indígenas ancestrais quase todos extintos, sugerimos que seja tombado Patrimônio da Humanidade.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

CAMEU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Editora Conselho Federal de Cultura, 1977;

MACIEL, Antonio Francisco de Almeida. **Carimbó, Canto Caboclo**. Dissertação de Mestrado — PUCC — Pontifícia Universidade Católica de Campinas (SP), 1983;

\_\_\_\_\_. **Estudo da Fala dos Pescadores da Região do Salgado — Pará — Mudanças Etnolinguísticas Provocadas pela Modernização**. Tese de doutorado. USP(SP), 1995.

MIRANDA, Marluí. Encarte do CD **“Ihu, Todos os Sons”** — Associação IHU pró Música e Arte Indígenas — Pau Brasil Som, Imagem e Editora Ltda. São Paulo(SP), 1995;

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. **Carimbó: trabalho e lazer do caboclo**. Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro/RJ, 1969.

SANTIAGO, Socorro. **Uma Poética das Águas — A Imagem do Rio na Poesia Amazonense Contemporânea**. Manaus(Amazonas), 1986.



**I Colóquio Internacional do  
INSTITUTO DE PESQUISA E ESTUDOS CULTURAIS  
E AMBIENTAIS SUSTENTÁVEIS DA AMAZÔNIA**



*Nota: Todas as informações e registros fotográficos apresentados neste Artigo são inéditos e fazem parte do Acervo particular recuperado Carimbó Ancestral — Memória e Identidade. “Este projeto contou com os benefícios da Lei Municipal e incentivo à cultura e ao esporte amador “Tó Teixeira e Guilherme Paraense” (Lei nº 7.850/97”), e teve o patrocínio da Bureau de Mídia Serviços de Propaganda, em 2012. Colaboração voluntária: Na Figueredo (“NA DISC” Produção Cultural).*

*(Antonio Francisco de Almeida Maciel – o Autor)*